THEODOR W. ADORNO

TEORIA ESTÉTICA

Obra chave, polémica e inconformista, de um dos maiores teóricos da estética, fundador da Escola de Frankfurt, juntamente com Max Horkheimer.

29788

TE & COMUNICAÇÃO

70

Título original:
Aesthetische Theorie

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970

Tradução: Artur Morão

Capa: FBA

Depósito Legal n.º 270154/08

Biblioteca Nacional de Portugal – Catalogação na Publicação

ADORNO, Theodor W., 1903-1969

Teoria estética. - Reimp. – (Arte & Comunicação ; 14)
ISBN 978-972-44-1499-7

CDU 7.01

Impressão e acabamento:
GRÁFICA DE COIMBRA
para
EDIÇÕES 70, LDA.
Fevereiro de 2011
(1982)

ISBN: 978-972-44-1499-7
ISBN da 2ª edição: 972-44-1277-6
ISBN da 1ª edição: 972-44-0671-8

Direitos reservados para Portugal e não exclusivos de distribuição para o Brasil
e países africanos de expressão portuguesa
por Edições 70

EDIÇÕES 70, Lda.
Rua Luciano Cordeiro, 123 – 1º Esqº - 1069-157 Lisboa / Portugal
Telefs.: 213190240 – Fax: 213190249
e-mail: geral@edicoes70.pt

www.edicoes70.pt

Esta obra está protegida pela lei. Não pode ser reproduzida,
no todo ou em parte, qualquer que seja o modo utilizado,
incluindo fotocópia e xerocópia, sem prévia autorização do Editor.
Qualquer transgressão à lei dos Direitos de Autor será passível
de procedimento judicial.

THEODOR W. ADORNO

TEORIA ESTÉTICA

70 ARTE & COMUNICAÇÃO

ADVERTÊNCIA

A presente tradução segue a segunda edição do texto alemão, preparada por Gretel Adorno e Rolf Tiedemann. Como se sabe, Th. W. Adorno não teve tempo, devido à sua inesperada morte em 1969, de dar ao texto o tratamento e a ordenação adequados, embora fosse essa a sua intenção. Juntamente com a Dialéctica Negativa *e outra obra de filosofia moral, que nunca chegou a ser concretizada, a* Teoria Estética *comporia um tríptico central na produção de Adorno. O que ficou reúne partes mais antigas e outras mais recentes, visto que o seu ensino de Estética se estendeu ao longo dos anos cinquenta e sessenta. Esse carácter fragmentário e inacabado explica a textura do livro, a sua escassa organização e a sua incidência, por vezes, repetitiva. Mas, a riqueza de conteúdos e de ideias, a amplidão do horizonte e a variedade dos temas compensam o lacunoso tecido do discurso interrompido pela morte.*

Por outro lado, Adorno não é fácil: autor mais intuitivo do que lógico, aforismático e subtil, possui, além da terminologia específica derivada do idealismo alemão e do marxismo, um modo de dizer que não é imediatamente apreensível, mas bastante elíptico. Na tradução, procurou-se a todo o custo conservar o tom adorniano: daí, a fidelidade assaz literal sem descurar, porém, o carácter próprio da língua portuguesa. Um certo preciosismo no emprego por Adorno de palavras estrangeiras foi preser-

vado: expressões francesas, gregas, inglesas e outras aparecem em itálico na versão proposta. No final do volume, as menos compreensíveis aparecem em índice, com o respectivo sentido. Houve ainda o cuidado de apresentar um glossário dos termos alemães mais relevantes na linguagem de Adorno, com a tradução adoptada ao longo do texto português. Se isso se fez, foi na esperança de ser fiel a um pensamento crítico e empenhado e de realizar um trabalho sério e verdadeiramente cultural, que não desiluda o leitor.

O Tradutor

TEORIA ESTÉTICA

Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação com o todo, e até mesmo o seu direito à existência. A perda do que se poderia fazer de modo não reflectido ou sem problemas não é compensada pela infinidade manifesta do que se tornou possível e que se propõe à reflexão. O alargamento das possibilidades revela-se em muitas dimensões como estreitamento. A extensão imensa do que nunca foi pressentido, a que se arrojaram os movimentos artísticos revolucionários cerca de 1910, não proporcionou a felicidade prometida pela aventura. Pelo contrário, o processo então desencadeado começou a minar as categorias em nome das quais se tinha iniciado. Entrou-se cada vez mais no turbilhão dos novos tabus; por toda a parte os artistas se alegravam menos do reino de liberdade recentemente adquirido do que aspiravam de novo a uma pretensa ordem, dificilmente mais sólida. Com efeito, a liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição com o estado perene de não-liberdade no todo. O lugar da arte tornou-se nele incerto. A autonomia que ela adquiriu, após se ter desembaraçado da função cultual e dos seus duplicados, vivia da ideia de humanidade. Foi abalada à medida que a sociedade se tornava menos humana. Na arte, as constituintes que dimanaram do ideal de humanidade estiolaram-se em virtude da lei do próprio movimento. Sem dúvida, a sua autonomia permanece irrevogável. Fracassaram todas as tentativas para, através de uma função social, lhe restituírem aquilo de que ela duvida ou a cujo respeito exprime uma dúvida. Mas, a sua autonomia começa a ostentar um momento de cegueira, desde sempre peculiar à arte.

Na época da sua emancipação, este momento eclipsa todos os outros, apesar ou se é que não por causa da não-ingenuidade a que já, segundo Hegel, não mais se pode esquivar. Ela conjuga-se com a ingenuidade à segunda potência, a incerteza do «para quê» estético. Não se sabe se a arte pode ainda ser possível; se ela, após a sua completa emancipação, não eliminou e perdeu os seus pressupostos. A questão brota a partir do que ela foi outrora. As obras de arte destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade. Tendem, portanto, *a priori* para a afirmação, mesmo que se comportem ainda de uma maneira trágica. Os chavões do esplendor conciliante, que se estendia da arte à realidade, não são apenas repulsivos porque parodiam o conceito enfático da arte pelo seu equipamento burguês e a classificam entre as reconfortantes organizações dominicais. Tocam igualmente nas feridas da própria arte. Pela sua ruptura inevitável com a teologia, com a pretensão absoluta à verdade da redenção, secularização sem a qual ela jamais se teria desenvolvido, a arte condena-se a outorgar ao ente e ao existente uma promessa, que, privada da esperança num Outro, reforça o sortilégio de que se quis libertar a autonomia da arte. De uma tal promessa é já suspeito o próprio princípio de autonomia: ao pretender pôr uma totalidade exterior, uma esfera, fechada em si mesma, esta imagem é transferida para o mundo em que a arte se encontra e que a produz. Em virtude da sua recusa da empiria – recusa contida no seu conceito, não simples esquiva, que é uma das suas leis imanentes – sanciona a sua superioridade. Num tratado sobre a glória da arte, Helmut Kuhn atestou que cada uma das suas obras é celebração(1). A sua tese seria verdadeira se fosse crítica. Perante aquilo em que se torna a realidade, a essência afirmativa da arte, esta essência inelutável, tornou-se insuportável. Deve voltar-se contra o que constitui o seu próprio conceito e torna-se, por conseguinte, incerta até ao mais íntimo da sua textura. Não deve, porém, pôr-se de lado por uma negação abstracta. Ao atacar o que, ao longo de toda a tradição, parecia garantir o seu

---

(1) Helmut Kuhn, *Schriften zur Ästhetik*, Munique 1966, p. 236 ss.

fundamento, ela transforma-se qualitativamente e torna-se um Outro. Pode fazer isso porque, ao longo dos tempos, se voltou, graças à sua forma, tanto contra o simples existente, contra o estado de coisas persistente, como veio em sua ajuda enquanto modelação dos elementos do existente. E é igualmente impossível reduzi-la a uma fórmula universal da consolação ou ao seu contrário.

A arte tem o seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente; fecha-se assim à definição. A sua essência não é dedutível da sua origem, como se a primeira fosse um fundamento, sobre o qual todos os seguintes se erigem e desmoronam logo que são abalados. A crença segundo a qual as primeiras obras de arte são as mais elevadas e as mais puras é romantismo tardio; com não menor direito poder-se-ia sustentar que as primeiras obras com carácter artístico, inseparáveis das práticas mágicas, da documentação histórica, de fins pragmáticos, tais como fazer-se ouvir por apelos ou toques de trompa a grandes distâncias, são confusas e impuras. A concepção classicista gostava de utilizar tais argumentos. No plano estritamente histórico, não há datas precisas(2). A tentativa de subsumir ontologicamente a génese histórica da arte num motivo supremo extraviar-se-ia necessariamente em algo tão discordante que à teoria apenas restaria o ponto de vista, sem dúvida importante, segundo o qual as artes não podem classificar-se em nenhuma identidade ininterrupta da arte(3). Nas considerações consagradas às origens (αρχαι) estéticas, proliferam selvaticamente, ao lado uma da outra, a acumulação positivista de materiais e a especulação habitualmente detestada pelas ciências; Bachofen seria disso o exemplo mais destacado. Se, em compensação, se quisesse categoricamente distinguir, segundo o uso filosófico, a chamada questão da origem, como a do ser, do problema genético segundo a história original, adquirir-se-ia a convicção da arbitrariedade por uma utilização do conceito de origem oposta ao seu sentido literal. A definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se. Enquanto é preciso manter a sua diferença em relação à simples empiria, ela modifica-se em si qualitativamente. Muitas obras, por exemplo, representações cultuais, metamorfoseiam-se em arte ao longo da história, quando o não tinham sido; e muitas obras de arte deixaram de o ser. A questão, posta antes, de saber se um fenómeno como o filme é ainda arte ou não, não leva a nenhum lado. O ter-estado-em-devir da arte remete o seu conceito para aquilo que ela não contém. A tensão entre o que animava a arte e o seu passado circunscreve as chamadas questões estéticas de constituição. A arte só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes. Determina-se na relação com o que ela não é. O carácter artístico específico que nela existe deve deduzir-se, quanto ao conteúdo, do seu Outro; apenas isto bastaria para qualquer exigência de uma estética materialista dialéctica. Ela especifica-se ao separar-se daquilo por que tomou forma; a sua lei de movimento constitui a sua própria lei formal. Ela unicamente existe na relação com o seu Outro e é o processo que a acompanha. Para uma estética que se orienta diferentemente vale como axioma a tese desenvolvida por Nietzsche, no fim da sua vida, contra a filosofia tradicional, segundo a qual também pode ser verdadeiro mesmo o que foi sujeito de devir. Dever-se-ia inverter a concepção tradicional por ele demolida: a verdade só existe como o que esteve em devir. O que se apresenta na arte como a sua própria legalidade é tanto um produto tardio da evolução intratécnica como da posição da arte no seio de uma secularização progressiva; incontestavelmente, as obras de arte só se tornaram tais negando a sua origem. Não há que censurar-lhes como pecado original a ignomínia da sua antiga dependência a respeito da magia indolente, do serviço dos senhores e do divertimento – uma vez que elas renegaram retrospectivamente aquilo de onde brotaram. Nem a música de mesa é inevitável para a música libertada, nem a música de mesa constituiu para o homem uma função honrosa a que a arte autónoma se teria subtraído sacrilegamente. O seu barulho miserável não se torna melhor pelo facto de a maior parte de tudo o que hoje atinge os homens como arte fazer ressoar o eco daquele matracar.

---

(2) Cf. o excurso «Teorias sobre a origem da Arte», mais à frente neste volume.

(3) Cf. Theodor W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, 2.ª ed., Francoforte, 1968, p. 168 ss.

A perspectiva hegeliana de uma possível morte da arte é conforme ao seu ter-estado-em-devir. Que ele pensasse a arte como transitória e a atribuísse, no entanto, ao Espírito absoluto harmoniza-se com o carácter ambíguo do seu sistema, mas induz a uma consequência que ele nunca teria tirado: o conteúdo da arte que, segundo a sua concepção, constitui o seu absoluto, não é absorvido na dimensão da sua vida e da sua morte. A arte poderia ter o seu conteúdo na sua própria efemeridade. É concebível e de nenhum modo apenas uma possibilidade abstracta que a grande música – algo de tardio – só foi possível num período limitado da humanidade. A revolta da arte, teleologicamente posta na sua «posição relativamente à objectividade» do mundo histórico, transformou-se na sua revolta contra a arte; é inútil profetizar se ela lhe sobreviverá. A crítica da cultura não tem que abafar aquilo contra que vociferava outrora um pessimismo cultural reaccionário: a saber, como já Hegel pensava há cento e cinquenta anos, que a arte poderia ter entrado na era do seu declínio. Como também há uma centena de anos a palavra terrível de Rimbaud realizava em si, numa antecipação extrema, a história da nova arte, assim o seu silêncio, a sua integração como empregado, antecipavam também esta tendência. Actualmente, a estética não tem nenhum poder sobre se virá a ser ou não o necrológio da arte, mas também não deve brincar às orações fúnebres; não tem em geral que constatar o fim, reconfortar-se com o passado e, independentemente de seja a que título for, transitar para a barbárie, que não é melhor que a cultura, a qual mereceu a barbárie como represália pelos seus excessos bárbaros. O conteúdo da arte passada, mesmo que a arte possa agora estar suprimida, suprimir-se, desaparecer ou prosseguir no desespero, não deve necessariamente caminhar para o seu declínio. Poderia sobreviver à arte numa sociedade que teria sido libertada da barbárie da sua cultura. Nos nossos dias, não estão mortas apenas as formas, mas inumeráveis temas: a literatura sobre o adultério, que enche o período vitoriano do século XIX e o princípio do século XX, já não é imediatamente reutilizável após a dissolução da célula familiar da burguesia no seu apogeu e o afrouxamento da monogamia. Apenas continua a viver medíocre e perversamente na literatura vulgar das revistas ilustradas. De igual modo, o que há de autêntico em *Madame Bovary,* outrora inserido no seu tema, sobrepujou há muito o declínio que é também o seu. Claro está, isto não deve induzir ao optimismo filosófico-histórico da fé no espírito invencível. O conteúdo temático pode igualmente, o que é mais, tudo arrastar na sua queda. Mas a arte e as obras de arte estão votadas ao declínio, porque são não só heteronomamente dependentes, mas porque na própria constituição da sua autonomia, que ratifica a posição social do espírito cindido segundo as regras da divisão do trabalho, não são apenas arte; surgem também como algo que lhe é estranho e se lhe opõe. Ao seu próprio conceito está mesclado o fermento que a suprime.

Permanece inalterável para a refracção estética o que é alterado; para a imaginação o que ela concebe. Isto vale sobretudo para a finalidade imanente. Na relação com a realidade empírica, a arte sublima o princípio, ali actuante do *sese conservare,* em ideal do ser-para-si dos seus testemunhos; segundo as palavras de Schönberg, pinta-se um quadro, e não o que ele representa. Toda a obra de arte aspira por si mesma à identidade consigo, que, na realidade empírica, se impõe à força a todos os objectos, enquanto identidade com o sujeito e, deste modo, se perde. A identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade. Só em virtude da separação da realidade empírica, que permite à arte modelar, segundo as suas necessidades, a relação do Todo com as partes é que a obra de arte se torna Ser à segunda potência. As obras de arte são cópias do vivente empírico, na medida em que a este fornecem o que lhes é recusado no exterior e assim libertam daquilo para que as orienta a experiência externa coisificante. Enquanto que a linha de demarcação entre a arte e a empiria não deve ser ofuscada de nenhum modo, nem sequer pela heroicização do artista, as obras de arte possuem no entanto uma vida *sui generis,* que não se reduz simplesmente ao seu destino exterior. As obras importantes fazem surgir constantemente novos estratos, envelhecem, resfriam, morrem. Afirmar que enquanto artefactos, produtos humanos, elas não vivem directamente como homens, é uma tautologia. Mas o acento posto sobre o momento do artefacto na arte concerne menos ao seu ser-produzido do que à sua própria natureza, indiferentemente da maneira como ela se faz. As obras são vivas enquanto falam de uma maneira que é recusada aos objectos naturais e aos sujeitos que as produzem. Falam em virtude da comunicação nelas de todo o particular. Entram assim em contraste com a dispersão do simples ente. Mas precisamente enquanto artefactos, produtos do trabalho social, comunicam igualmente com a empiria, que renegam, e da qual tiram o seu conteúdo. A arte nega as determinações categorialmente impressas na empiria e, no entanto, encerra na sua própria substância um ente empírico. Embora se oponha à empiria através do momento da forma – e a mediação da forma e do conteúdo não deve conceber-se sem a sua distinção – importa, porém, em certa medida e geralmente, buscar a mediação no facto de a forma estética ser conteúdo sedimentado. As formas aparentemente mais puras, as formas musicais segundo a tradição remontam, inclusive em todos os seus pormenores idiomáticos, a algo que diz respeito ao conteúdo, como a dança. Os ornamentos eram outrora, com frequência, símbolos cultuais. Deveria efectuar-se uma referência mais vincada das formas estéticas aos conteúdos, tal como a realizou a Escola de Warburg para o objecto específico da sobrevivência da Antiguidade. Contudo, a comunicação das obras de arte com o exterior, com o mundo perante o qual elas se fecham, feliz ou infelizmente, leva-se a cabo através da não-comunicação; eis precisamente porque elas se revelam como refractadas. Podia facilmente pensar-se que o seu domínio autónomo só tem de comum com o mundo exterior elementos emprestados, que entram num contexto totalmente modificado. Apesar de tudo, a trivialidade da história das ideias é incontestável, de maneira que a evolução dos procedimentos artísticos, tais como eles são quase sempre englobados no conceito de estilo, corresponde à trivialidade social. Mesmo a obra de arte mais sublime adopta uma posição determinada em relação à realidade empírica, ao mesmo tempo que se subtrai ao seu sortilégio, não de uma vez por todas, mas sempre concretamente e de modo inconscientemente polémico contra a sua situação a respeito do momento histórico. Que as obras de arte, como mónadas sem janelas, «representem» o que elas próprias não são, só se pode compreender pelo facto de que a sua dinâmica própria, a sua historicidade imanente enquanto dialéctica da natureza e do domínio da natureza, não é da mesma essência que a dialéctica exterior, mas se lhe assemelha em si, sem a imitar. A força produtiva estética é a mesma que a do trabalho útil e possui em si a mesma teleologia; e o que se deve chamar a relação de produção estética, tudo aquilo em que a força produtiva se encontra inserida e em que se exerce, são sedimentos ou moldagens da força social. O carácter ambíguo da arte enquanto autónoma e como *fait social* faz-se sentir sem cessar na esfera da sua autonomia. Nesta relação com a empiria, as forças produtivas salvaguardam, neutralizado, o que outrora os homens experimentaram literal e inseparavelmente no existente e o que o espírito dele bania. Participam na *Aufklärung* porque não mentem: não simulam a literalidade do que elas exprimem. Mas são reais enquanto respostas à forma interrogativa do que lhes vem ao encontro a partir do exterior. A sua própria tensão é significativa na relação com a tensão externa. Os estratos fundamentais da experiência, que motivam a arte, aparentam-se com o mundo objectivo, perante o qual retrocedem. Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objectivos, que define a relação da arte com a sociedade. As relações de tensão nas obras de arte cristalizam-se unicamente nestas e através da sua emancipação a respeito da fachada fáctica do exterior atingem a essência real. A arte, χωρις do existente empírico, relaciona-se assim, segundo a posição, com o argumento hegeliano contra Kant: a partir do momento em que se estabelece uma barreira, ela é já transposta por meio desta posição, integrando-se aquilo contra que ela se erigiu. Apenas isso e não o facto de moralizar constitui a crítica do princípio de *l'art pour l'art*, que, numa negação abstracta, constitui o χωρισμος da arte com o seu Uno e Todo. A liberdade das obras de arte, cuja autoconsciência é celebrada e sem a

qual elas não existiriam, é a mentira da sua própria razão. Todos os seus elementos as acorrentam ao que elas têm a dita de sobrevoar e em que ameaçam a todo o momento mergulhar de novo. Na relação com a realidade empírica, evocam o teologúmeno segundo o qual, no estado de redenção, tudo é como é e, ao mesmo tempo, inteiramente outro. É óbvia a analogia com a tendência da profanidade para secularizar o domínio sagrado, até quando este se mantém ainda mesmo secularizado; a esfera do sagrado é, por assim dizer, objectivada, murada, porque o seu momento de falsidade aguarda tanto a secularização como dela se defende mediante o exorcismo. Assim, o puro conceito de arte não constituiria o círculo de um domínio garantido de uma vez por todas, mas só se produziria de cada vez, em equilíbrio momentâneo e frágil, muito comparável ao equilíbrio psicológico do Ego e do Id. O processo de repulsa deve continuamente renovar-se. Cada obra de arte é um instante; cada obra conseguida é um equilíbrio, uma pausa momentânea do processo, tal como ele se manifesta ao olhar atento. Se as obras de arte são respostas à sua própria pergunta, com maior razão elas próprias se tornam questões. A tendência, até hoje porém ainda não afectada por uma cultura também ela abortiva, para captar a arte de modo extra ou pré-estético, não é apenas um recuo à barbárie ou à miséria da consciência dos que regridem. Algo na arte se presta a isso. Se é percebida de modo estritamente estético, não o é portanto de uma maneira correcta. Só quando se sente ao mesmo tempo o Outro da arte como um dos primeiros estratos da experiência é que esta pode sublimar-se e resolver a implicação na matéria, sem que o ser-para-si da arte se transforme em alguma coisa de indiferente. A arte é para si e não o é; subtrai-se-lhe a sua autonomia, mas não o que lhe é heterogéneo. As grandes epopeias, que sobrevivem ainda ao seu esquecimento, confundiam-se no seu tempo com a narrativa histórica e geográfica; o artista Valéry deplorou que muitas coisas, que nas epopeias homéricas, pagano-germânicas e cristãs, não estavam refundidas na legalidade formal, se afirmem sem que isso diminua a sua qualidade relativamente a obras sem imperfeições. De igual modo a tragédia, da qual seria possível tirar a ideia de autonomia estética, era a cópia de práticas cultuais concebidas como possuindo efeitos reais. A história da arte enquanto história do progresso da sua autonomia não conseguiu extirpar este momento, e de nenhum modo é apenas devido aos seus entraves. No século XIX, o romance realista, no seu apogeu enquanto forma, tinha algo daquilo a que o reduziu deliberadamente a teoria do chamado realismo socialista; tinha reportagem, antecipação do que posteriormente deveria ser descoberto pela ciência social. O fanatismo da perfeição linguística, em *Madame Bovary,* constitui provavelmente uma função do momento que lhe é contrário; a unidade dos dois aspectos forma a sua actualidade intacta. O critério das obras de arte é equívoco: se lhes acontece integrar na sua lei formal imanente os estratos temáticos e os pormenores e conservar em semelhante integração, mesmo com lacunas, o elemento que lhes é contrário. A integração enquanto tal não garante a qualidade: na história das obras de arte, os dois momentos encontram-se com frequência separados. De facto, nenhuma categoria privilegiada particular, nem sequer a categoria estética central da lei formal, define a essência da arte e é suficiente para o juízo acerca dos seus produtos. A arte possui determinações essenciais que contradizem o carácter definitivo do seu conceito estabelecido pela filosofia da arte. A estética do conteúdo de Hegel reconheceu o momento de alteridade imanente à arte e sobrevoou a estética formal, que opera aparentemente com um conceito de arte muito mais puro, libertando no entanto desenvolvimentos históricos bloqueados pela estética do conteúdo de Hegel e de Kierkegaard, como os da pintura não-figurativa. Contudo, a dialéctica idealista de Hegel, que concebe a forma como conteúdo, regride até ao ponto de desembocar numa dialéctica grosseira e pré-estética. Confunde o tratamento imitativo ou discursivo dos materiais com a alteridade constitutiva da arte. Hegel viola, por assim dizer, a sua própria concepção dialéctica de estética, com consequências imprevisíveis para ele; favoreceu a transição trivial da arte para a ideologia dominante. Inversamente, o momento de irrealidade, do não-ente na arte, não se encontra liberto do ente. Não é posto arbitrariamente, não é inventado, como desejariam as convenções, mas estrutura-se a partir de proporções entre o ente, também elas requeridas por ele, pela sua imperfeição, pela sua insuficiência, pelo seu carácter contraditório e pelas suas potencialidades, e mesmo em tais proporções vibram relações com a realidade. A arte comporta-se em relação ao seu Outro como um íman num campo de limalha de ferro. Não apenas os seus elementos, mas também a sua constelação, o especificamente estético que se atribui comumente ao seu espírito, remete para este Outro. A identidade da obra de arte com a realidade existente é também a identidade da sua força de atracção, que reúne em torno de si os seus *membra disiecta,* vestígios do ente; a obra aparenta-se com o mundo mediante o princípio que a ele a contrapõe e pelo qual o espírito modelou o próprio mundo. A síntese operada pela obra de arte não é apenas imposta aos seus elementos; repete, por seu turno, onde os elementos comunicam entre si, um fragmento de alteridade. Também a síntese tem o seu fundamento no aspecto não-espiritual e material das obras, naquilo em que ele se exerce, não apenas em si. O momento estético da forma encontra-se assim ligado à ausência de violência. Na sua diferença com o ente, a obra de arte constitui-se necessariamente em relação ao que ela não é enquanto obra de arte e ao que unicamente faz dela uma obra. A insistência no carácter não-intencional da arte, que, enquanto simpatia pelas suas manifestações menores, se deve observar a partir de um momento da história – em Wedekind, que escarnecia dos «artistas de arte», em Apollinaire, e mesmo na origem do cubismo –, trai uma autoconsciência inconsciente da arte da sua participação no que lhe é contrário; semelhante autoconsciência motivou a viragem crítico-cultural da arte, que se desembaraçou da ilusão do seu ser puramente espiritual.

A arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta. A constituição da sua esfera corresponde à constituição de um meio interior aos homens enquanto espaço da sua representação: ela toma previamente parte na sublimação. É, portanto, plausível extrair a definição do que é a arte a partir de uma teoria do psiquismo. O cepticismo a respeito das doutrinas dos invariantes antropológicos recomenda o emprego da teoria psicanalítica. Mas ela é mais proveitosa no campo psicológico do que na estética. Considera as obras de arte essencialmente como projecções do inconsciente daqueles que as produziram, esquece as categorias formais da hermenêutica dos materiais, transpõe de algum modo o pedantismo de médicos subtis para o objecto mais inadequado: Leonardo ou Baudelaire. Não obstante a acentuação do sexo, deve ali desmascarar-se o filistinismo pelo facto de, nas obras referentes a estas questões, de muitos modos rebentos da moda biográfica, os artistas, cuja obra objectiva sem censura a negatividade da existência, serem rebaixados à categoria de neuróticos. O livro de Laforgue resume toda a seriedade de Baudelaire ao facto de ele sofrer de um complexo maternal. Nem sequer uma vez surge no horizonte a pergunta de se ele, como psiquicamente são, poderia ter escrito *Les Fleurs du Mal* e, com maior razão, se os poemas foram mais medíocres em virtude da neurose. Erige-se abusivamente em critério um psiquismo normal, mesmo quando a qualidade estética se revela ser, de modo tão pronunciado como em Baudelaire, condicionada pela ausência da *mens sana*. Segundo o teor das monografias psicanalíticas, a arte deveria acabar afirmativamente com a negatividade da experiência. O momento negativo já não é para elas o processo daquele recalcamento, que se inscreve na obra de arte. As obras de arte são, para a psicanálise, sonhos diurnos; ela confunde-os com documentos, transfere-os para os que sonham enquanto que, por outro lado, os reduz, em compensação da esfera extramental salvaguardada, a elementos materiais brutos, de um modo aliás curiosamente regressivo em relação à teoria freudiana do «trabalho do sonho». O momento de ficção nas obras de arte é, como em todos os positivistas, excessivamente valorizado pela sua suposta analogia com os sonhos. O elemento projectivo no processo de produção dos artistas é, na relação com a obra, apenas um momento e dificilmente o decisivo; o idioma, o material e sobretudo o próprio produto têm um peso específico, que surpreende sempre os analistas. A tese psicanalítica de que, por exemplo, a música seria o meio de defesa de uma paranóia ameaçadora, é talvez muito válida no plano clínico, mas nada diz sobre a categoria e o conteúdo de uma única composição estruturada. A teoria psicanalítica da arte tem, sobre a teoria idealista, a vantagem de trazer à luz o que, no interior da arte, não é em si mesmo artístico. Permite subtrair a arte ao sortilégio do Espírito absoluto. No espírito da *Aufklärung*, levanta-se contra o idealismo vulgar que, por rancor contra o conhecimento da arte, especialmente do seu entrelaçamento com o instinto, a desejaria pôr de quarentena numa pretensa esfera superior. Ao decifrar o carácter social que se exprime pela obra de arte e no qual se manifesta muitas vezes o do seu autor, fornece as articulações de uma mediação concreta entre a estrutura das obras e a estrutura social. Mas difunde igualmente um constrangimento afim ao do idealismo, o de um sistema de signos absolutamente subjectivo para moções pulsionais também subjectivas. Decifra fenómenos, mas não alcança o fenómeno arte. As obras de arte surgem-lhe apenas como factos, e escapa-lhe a sua objectividade própria, a sua coerência, o seu nível formal, os seus impulsos críticos e, finalmente, a sua ideia de verdade. À pintora, que, sob o pacto da total sinceridade existente entre o analisando e o analista, escarnecia das más gravuras vienenses com que ele desfigurava as suas paredes, explicava-lhe este que tudo se reduzia à agressão da sua parte. As obras de arte são incomparavelmente muito menos reflexo e propriedade do artista do que o pensa um médico, que apenas conhece o artista no seu divã. Só os diletantes referem tudo o que se encontra na arte ao inconsciente. A pureza da sua sensibilidade repete clichés decadentes. No processo de produção artístico, as moções inconscientes são impulso e material entre muitos outros. Inserem-se na obra de arte através da mediação da lei formal; o sujeito literal, que compõe a obra, não passaria de um cavalo pintado. As obras de arte não constituem *thematic apperception tests* do seu autor. Em tal amusia é responsável também o culto que a psicanálise rende ao princípio de realidade: o que não lhe obedece é sempre «fuga» apenas, a adaptação à realidade surge como o *summum bonum*. A realidade oferece muitos outros motivos reais para dela se fugir e mais do que o admite a indignação a respeito da fuga, que é veiculada pela ideologia da harmonia; até mesmo psicologicamente seria mais fácil legitimar a arte do que o reconhece a psicologia. Sem dúvida, a imaginação é também fuga, mas não completamente: o que o princípio de realidade transcende para algo de superior encontra-se também sempre em baixo. É maldoso pôr ali o dedo. Destrói-se a *imago* do artista como aquele que é tolerado: neurótico incorporado na sociedade da divisão do trabalho. Nos artistas de altíssima classe, como Beethoven ou Rembrandt, aliava-se a mais aguda consciência da realidade à alienação da realidade; só por si isto já constituiria um objecto digno da psicologia da arte, que não teria de decifrar a obra de arte apenas como algo de semelhante ao artista, mas como alguma coisa de diferente, como trabalho em algo que resiste. Se a arte tem raízes psicanalíticas, são as da fantasia na fantasia da omnipotência. Na arte, porém, actua também o desejo de construir um mundo melhor, libertando assim a dialéctica total, ao passo que a concepção da obra de arte como linguagem puramente subjectiva do inconsciente não consegue apreendê-la.

A teoria kantiana é a antítese da teoria freudiana da arte enquanto teoria da realização do desejo. O primeiro momento do juízo de gosto na Analítica do Belo seria a satisfação desinteressada(4). O interesse é aí chamado «a satisfação», o que nós associamos com a representação da existência de um objecto(5). Não é evidente se pela «representação da existência de um objecto» se entende o objecto tratado numa obra de arte como sua matéria, ou a própria obra de arte; o modelo nu bonito ou a harmonia suave dos sons musicais podem ser *kitsch,* mas também um momento integral de qualidade artística. O acento posto na «representação» deriva do ponto de partida subjectivista de Kant, no sentido pregnante do termo, que busca implicitamente a qualidade estética, em consonância com a tradição racionalista, sobretudo de Moisés Mendelssohn, no efeito da obra de arte sobre o seu admirador. Revolucionário, na *Crítica da Faculdade de Julgar,* é o facto de que, sem abandonar o âmbito da antiga estética do efeito, ela a restringe ao mesmo tempo por uma crítica imanente, da mesma maneira que o subjectivismo kantiano tem o seu peso específico na sua intenção objectiva, na tentativa de salvar a objectividade graças à análise dos momentos subjectivos. A ausência de interesse afasta-se do efeito imediato, que a satisfação quer conservar, e prepara assim a ruptura com a sua supremacia. A satisfação, desprovida deste modo do que em Kant se chama o interesse, torna-se satisfação de algo tão indefinido que já não serve para nenhuma definição do Belo. A doutrina da satisfação desinteressada é pobre perante o fenómeno estético. Redu-lo ao belo formal, sobremaneira problemático no seu isolamento, ou a objectos naturais ditos sublimes. A sublimação numa forma absoluta deixaria de lado nas obras de arte o espírito em nome do qual se opera esta sublimação. A nota excessiva de Kant(6), segundo a qual um juízo sobre um objecto de satisfação poderia sem dúvida ser desinteressado, e, no entanto, ser interessante, isto é, suscitar um interesse, mesmo se em nada se funda, atesta sincera e involuntariamente este facto. Kant separa o sentimento estético – e assim, segundo a sua concepção, virtualmente a própria arte – da faculdade de desejar, visada pela «representação da existência de um objecto»; a satisfação numa tal representação teria «sempre ao mesmo tempo uma relação com a faculdade de desejar»(7). Kant foi o primeiro a adquirir o conhecimento, ulteriormente admitido, segundo o qual o comportamento estético está isento de desejos imediatos; arrancou a arte ao filistinismo voraz, que continua de novo a tocá-la e a saboreá-la. No entanto, o motivo kantiano não é totalmente estranho à teoria psicológica da arte: também para Freud as obras de arte não são imediatamente realizações de desejos, mas transformam a libido primeiramente insatisfeita em realização socialmente produtiva, em que o valor social da arte persiste às claras incontestado no respeito acrítico da sua validade pública. Kant, porém, realçou muito mais energicamente que Freud a diferença entre a arte e a faculdade de desejar e, portanto, a diferença entre a arte e a realidade empírica, mas não a idealizou sem mais: a separação da esfera estética em relação à empiria constitui a arte. No entanto, Kant fixou transcen-

---

(4) Cf. Kant, *Sämtliche Werke,* Bd. 6: Ästhetische und religionsphilosophische Schriften, hg. von F. Gross, Leipzig, p. 54 (*Kritik der Urteilskraft* 2).

(5) E. Kant, *id.,* p. 54.

(6) Cf. *Ibid.,* p. 55.

(7) Cf. *Ibid.,* p. 54.

dentalmente esta constituição, em si mesma algo de histórico, e, mediante uma lógica simplista, equiparou-a à essência artística, sem se preocupar com o facto de que as componentes da arte subjectivamente pulsionais retornam metamorfoseadas na sua forma mais pura, que as nega. A teoria freudiana da sublimação penetrou muito mais imparcialmente no carácter dinâmico do artístico. Naturalmente, Freud não deve pagar um prémio menor que Kant. Se neste sobressai a essência espiritual da obra de arte, apesar de toda a preferência pela intuição sensível, a partir da distinção entre o comportamento estético e o comportamento prático e o desiderativo, a adaptação freudiana da estética à doutrina da pulsão parece encerrar-se nela; as obras de arte, mesmo sublimadas, pouco diferem de representantes das emoções sensíveis que, quando muito, as tornam irreconhecíveis por uma espécie de trabalho do sonho. O confronto dos dois pensadores heterogéneos – Kant não rejeitou apenas o psicologismo filosófico, mas, na sua velhice, também toda a psicologia – é no entanto permitida graças a um elemento comum, que pesa mais do que a diferença entre a construção do sujeito transcendental, no primeiro, e o recurso a um sujeito psicológico empírico, no segundo. Ambos em princípio se orientam subjectivamente entre uma avaliação negativa ou positiva da faculdade de desejar. Para ambos, a obra de arte encontra-se apenas em relação com aquele que a contempla ou que a produz. Mesmo Kant é obrigado, por um mecanismo a que também a sua filosofia moral se sujeita, a considerar que o indivíduo existente, o elemento ôntico, mais do que é compatível com a ideia do sujeito transcendental. Não há satisfação sem seres vivos, aos quais agrade o objecto; o teatro de toda a *Crítica da Faculdade de Julgar* são, sem que deles se trate, os constituintes e é por isso que o que fora planeado como ponte entre a razão pura teórica e prática é um αλλο γενος em relação às duas. Sem dúvida, o tabu da arte – e na medida em que é definida obedece a um tabu, as definições são tabus – proíbe que nos contraponhamos ao objecto de um modo animal, que dele nos apossemos corporalmente. Mas ao poder do tabu corresponde o do conteúdo a que ele se reporta. Não há nenhuma arte que não contenha em si, negado como momento, aquilo de que ela se desvia.

Ao que é desprovido de interesse deve juntar-se a sombra do interesse mais feroz, se pretende ser mais do que simples indiferença; muitas coisas provam que a dignidade das obras de arte depende da grandeza do interesse a que são arrancadas. Kant nega isto por causa de um conceito de liberdade, que pune com a heteronomia o que nem sempre é próprio do sujeito. A sua teoria da arte é desfigurada pela insuficiência da doutrina da razão prática. A ideia de um Belo que, a respeito do Eu soberano, possuiria ou teria adquirido uma parcela de autonomia, surge, segundo o teor da sua filosofia, como dissipação nos mundos inteligíveis. Por conseguinte, em conjunto com aquilo de que ela brotou antiteticamente, a arte fica amputada de todo o conteúdo e supõe-se no seu lugar um elemento tão formal como a satisfação. Bastante paradoxalmente, a estética torna-se para Kant um hedonismo castrado, prazer sem prazer, com igual injustiça para com a experiência artística, na qual a satisfação actua casualmente e de nenhum modo é a totalidade, e para com o interesse sensual, as necessidades reprimidas e insatisfeitas, que vibram na sua negação estética e fazem com que as obras sejam mais do que modelos vazios. O desinteresse estético ampliou o interesse para além da sua particularidade. O interesse pela totalidade estética queria objectivamente ser o interesse por uma organização adequada da totalidade. Não visava a realização particular, mas a possibilidade sem entraves, que não existiria sem esta realização particular. Correlativamente à fraqueza da teoria kantiana, a teoria freudiana da arte é muito mais idealista do que parece. Ao transferir simplesmente as obras de arte para a imanência psíquica, despoja-as da antítese ao não-eu. Este permanece intacto às picadas das obras de arte, que se esgotam na realização psíquica do domínio da renúncia pulsional, e, no fim de contas, na adaptação. O psicologismo da interpretação estética não se dá mal com a concepção filistina da obra de arte enquanto pacifica harmoniosamente os contrários, enquanto visão de uma vida melhor, sem consideração pela mediocridade, da qual brota. À aceitação conformista da concepção corrente da obra de arte como bem cultural agradável, levada a cabo pela psicanálise, corresponde um hedonismo estético que expulsa da arte toda a negatividade para os conflitos pulsionais da sua génese, silenciando os resultados. Se da sublimação e da integração conseguidas se fizer o Uno e o Todo da obra de arte, esta perde a força pela qual ultrapassa o existente, do qual ela se des-solidariza pelo simples facto da sua existência. Mas, logo que o comportamento da obra de arte mantém a negatividade da realidade e toma a seu respeito posição, modifica-se também o conceito de desinteresse. As obras de arte implicam em si mesmas uma relação entre o interesse e a sua recusa, contrariamente à interpretação kantiana e freudiana. Mesmo o comportamento contemplativo perante as obras de arte, extirpado dos objectos da acção, se experimenta como denúncia de uma práxis imediata e, por conseguinte, como algo também prático, como resistência a envolver-se. Apenas as obras de arte, que é possível interpretar como modos de conduta, têm a sua *raison d'être*. A arte não é unicamente o substituto de uma práxis melhor do que a até agora dominante, mas também crítica da práxis enquanto dominação da autoconservação brutal no interior do estado de coisas vigente e por amor dele. Censura as mentiras da produção por ela mesma, opta por um estado da práxis situado para além do anátema do trabalho. *Promesse de bonheur* significa mais do que o facto de que, até agora, a práxis dissimula a felicidade: a felicidade estaria acima da práxis. A força da negatividade na obra de arte mede o abismo entre a práxis e a felicidade. Sem dúvida, Kafka não desperta a faculdade de desejar. Mas, a angústia do real, que responde aos escritos em prosa como a *Metamorfose* ou a *Colónia penal*, o choque da náusea, da aversão, que, sacudindo a *physis*, tem mais a ver, enquanto defesa, com o desejo do que com o antigo desinteresse que a ele e aos seus sucessores se atribuía. O desinteresse seria grosseiramente inadequado para os seus escritos. Reduziria a arte àquilo de que Hegel escarnecia, ao carrilhão agradável ou útil da *Ars poetica* de Horácio. Dele se libertou a estética da época idealista, ao mesmo tempo que a própria arte. A experiência artística só é autónoma quando se desembaraça do gosto da fruição. A via que aí conduz passa pelo desinteresse; a emancipação da arte a respeito dos produtos da cozinha ou da pornografia é irrevogável. Mas, não se fixa no desinteresse. O desinteresse reproduz de modo imanente, modificado, o

interesse. No mundo falso, toda a ηδονη é falsa. Por conseguinte, o desejo sobrevive na arte.

Tornado irreconhecível, o deleite disfarça-se no desinteresse kantiano. O que a consciência universal e uma estética condescendente concebem, segundo o modelo do prazer real, sob o «prazer artístico», de nenhum modo existe provavelmente. O sujeito empírico não participa senão de um modo muito limitado e modificado na experiência artística *telle quelle;* deveria reduzir-se à medida que a obra adquire uma qualidade dada vez maior. Quem saboreia concretamente as obras de arte é um filistino; expressões como «festim para o ouvido» bastam para o convencer. Mas, se se extirpasse todo o vestígio de prazer, levantar-se-ia então a questão embaraçosa de saber porque é que as obras de arte ali estão. Na realidade, quanto mais se compreendem as obras de arte, tanto menos se saboreiam. O comportamento tradicional perante a obra de arte, supondo que ela deve por si mesma ser importante, era antes o da admiração: que elas sejam em si o que são, não para quem as contempla. O que nelas emergia e o fascinava era a sua verdade, tal como ela nas obras do tipo kafkiano eclipsa todos os outros momentos. Não eram um meio de prazer de ordem superior. A relação com a arte não era a de incorporação mas, pelo contrário, era o contemplador que desaparecia na coisa; é precisamente o caso nas obras modernas, que vêm na direcção do espectador como, por vezes, as locomotivas no cinema. Se se perguntar a um músico se a música lhe causa alegria, ele preferirá antes responder, como na anedota americana do violoncelista fazendo caretas sob a direcção de Toscanini: «I just hate music». Quem tem perante a arte esta relação genuína, na qual ele próprio desaparece, não considera a arte como um objecto; a privação da arte ser-lhe-ia insuportável. As suas manifestações particulares não constituem para ele uma fonte de prazer. É incontestável, como afirmam os burgueses, que ninguém se votaria à arte se dela nada retirasse. No entanto, não é verdade até ao ponto de se poder fazer um balanço assim: hoje à noite, audição da Nona Sinfonia, tal e tal quantidade de prazer; semelhante estupidez erigiu-se, entretanto, em bom senso. O burguês deseja que a arte seja voluptuosa e a vida ascética; o contrário seria melhor. A consciência reificada pretende reconquistar como substituto do que ela recusa aos homens na imediatidade sensível, aquilo que não tem lugar na sua esfera. Enquanto que a obra de arte excita aparentemente o consumidor pelo seu carácter sensual, ela torna-se-lhe estranha, alienada: transforma-se em mercadoria, que lhe pertence e que ele receia constantemente perder. A falsa relação com a arte encontra-se intimamente ligada à angústia da posse. A representação fetichista da obra de arte como propriedade que é possível ter e que se pode destruir pela reflexão corresponde estreitamente à representação fetichista do bem utilizável na economia psicológica. Se se admite que a arte, segundo o seu próprio conceito, é um produto de devir, então não o é menos a sua classificação como meio de prazer. Sem dúvida, as formas mágicas e animistas primitivas das obras de arte foram os elementos constitutivos de uma prática ritual, aquém da sua autonomia; mas, precisamente enquanto sacrais, não se deixam saborear. A espiritualização da arte estimulou o rancor dos excluídos da cultura, iniciou o género de arte de consumo, enquanto, inversamente, a aversão contra a última impeliu os artistas para uma espiritualização cada vez mais radical. Nenhuma estátua grega, na sua nudez, era uma *pin-up*. Não se poderia explicar de outro modo a simpatia dos modernos pelo passado longínquo, e também pelo exótico: os artistas apelam para a abstracção dos objectos naturais como algo de desejável. Além disso, na construção da «arte simbólica», Hegel não ignorou o momento não-sensível do arcaísmo. O momento de prazer na arte, protesto contra o carácter universal e mediatizado de mercadoria, é à sua maneira mediatizável: quem desaparece na obra de arte é por isso dispensado da miséria de uma vida, que é sempre demasiado escassa. Semelhante prazer pode intensificar-se até ao inebriamento; mas, mais uma vez, o conceito mesquinho de deleite não lhe basta, o qual seria antes apto para desabituar do prazer. De resto, é curioso que uma estética que sempre insistiu na sensibilidade subjectiva como fundamento do Belo jamais tenha analisado seriamente esta sensação. As suas descrições foram quase incontestavelmente filistinas; talvez porque o postulado subjectivo é antecipadamente cego para o facto de que só na relação à coisa é que surge, a propósito da experiência artística, algo de válido, e não no gáudio do amador. O conceito de deleite artístico foi um compromisso infeliz entre a essência social da obra de arte e a sua natureza antitética a respeito da sociedade. Se a arte é já inútil para o sistema da autoconservação – o que a sociedade burguesa nunca lhe perdoou –, deve pelo menos preservar-se através de um tipo de valor de uso, decalcado sobre o prazer sensual. Falsifica-se assim também como ela um cumprimento físico, que os seus representantes estéticos não dispensam. Hipostasia-se o facto de que aquele que é incapaz de diferenciação sensual não consegue distinguir um belo acorde de um acorde sem brilho, cores cintilantes de cores embaciadas, é dificilmente apto para a experiência artística. Esta experiência recebe, no entanto, intensificada, a diferenciação sensual como meio de estruturação em si, mas não difunde o prazer senão de um modo fragmentário. O seu peso na arte variou; em períodos que, como a Renascença, se seguiram a épocas ascéticas, ele foi o meio de libertação, e sensual, da mesma maneira que no impressionismo correspondeu a uma reacção antivitoriana; por vezes, a tristeza da criatura exprimia-se como conteúdo metafísico, ao passo que o encanto erótico penetrava as formas. No entanto, a força que impele este momento a reaparecer é tão grande que, quando aparece literalmente e intacto na arte, conserva algo de infantil. Apenas é absorvido na lembrança e na nostalgia quando não é copiado, nem efeito imediato. A alergia perante a sensibilidade fruste acaba por rejeitar as épocas em que o prazer e a forma gostariam ainda de comunicar intimamente; isso deveria certamente suscitar o desafecto para com o impressionismo.

O momento de verdade no hedonismo estético é reforçado pelo facto de que, na arte, os meios não se esgotam simplesmente no fim. Na dialéctica de ambos, os meios continuam a afirmar uma certa autonomia, sem dúvida mediatizada. Pela satisfação sensível, a aparição, que é essencial à arte, consolida-se a si mesma. Segundo a palavra de Alban Berg, que os pregos não sobressaiam do vigamento e que a cola não tenha odor é uma parcela de objectividade; e a delicadeza da expressão de muitas obras de Mozart evoca a doçura da voz. Nas obras significativas, o sensível, brilhando com a sua arte, espiritualiza-se a si mesmo, da mesma maneira que, inversamente, o pormenor abstracto, por mais indiferente que seja quanto à aparição, adquire esplendor sensível a partir do espírito da obra. Às vezes, e graças à sua linguagem formal estruturada, obras de arte perfeitamente acabadas e articuladas em si tendem já fora de tempo para a satisfação sensível. A dissonância, sinal de todo o modernismo, admite, mesmo nos seus equivalentes ópticos, a atracção do sensível, ao mesmo tempo que o transfigura no seu contrário, a dor: fenómeno estético original da ambivalência. O alcance imprevisível de tudo o que é dissonante para a nova arte desde Baudelaire e o *Tristão* – na verdade, uma espécie de invariante do modernismo – provém do facto de que o jogo imanente de forças da obra de arte converge com a realidade exterior, cujo poder sobre o sujeito aumenta paralelamente à autonomia da obra. A dissonância a partir do interior confere à obra de arte o que a sociologia vulgar chama a sua alienação social. Entretanto, as obras de arte proíbem a suavidade mediatizada pelo espírito como sendo demasiado semelhante à suavidade vulgar. A evolução devia avançar para a intensificação do tabu sensual mesmo se, por vezes, é difícil distinguir em que medida o tabu se funda na lei formal e em que medida se baseia simplesmente em insuficiências de *métier*. Trata-se, aliás, de uma questão semelhante às que surgem nas controvérsias estéticas, sem que proporcionem grandes frutos. O tabu sensual acaba por se aproximar do contrário da satisfação, porque é sentido na sua negação específica, ainda que de muito longe. Para esta forma de reacção, a dissonância aproxima-se muitíssimo do seu contrário: a reconciliação; torna-se inflexível contra uma aparência do humano, da ideologia de inumanidade, e inclina-se para o lado da consciência reificada. A dissonância petrifica-se em material indiferente; isto é, numa nova forma de imediatidade, sem vestígio da recordação daquilo de que proveio, ou seja, insensível e sem qualidade. Numa sociedade onde a arte já não tem nenhum lugar e que está abalada em toda a reacção contra ela, a arte cinde-se em propriedade cultural coisificada e entorpecida e em obtenção de prazer que o cliente recupera e que, na maior parte dos

casos, pouco tem a ver com o objecto. O prazer subjectivo na obra de arte aproximar-se-ia do estado que se esquiva à empiria enquanto totalidade do ser-para-outro, não da empiria. Seria Schopenhauer o primeiro a notar isso. A felicidade produzida pelas obras de arte é uma fuga precipitada e não um fragmento daquilo a que a arte se subtraiu; é sempre acidental, mais inessencial para a arte do que a felicidade do seu conhecimento. O conceito de deleite artístico enquanto constitutivo deve ser eliminado. Segundo Hegel, se a todo o sentimento do objecto estético se encontra associado um elemento contingente, quase sempre a projecção psicológica, ele exige da parte do contemplador conhecimento e mesmo um conhecimento justo: exige que se penetre na sua verdade e na sua não-verdade. Poder-se-ia objectar ao hedonismo estético a passagem da doutrina kantiana do sublime que ele extrai penosamente da arte: a felicidade produzida pelas obras de arte seria, quando muito, o sentimento da resistência que elas mediatizam. O que precede vale tanto para o domínio estético enquanto totalidade como para a obra particular.

Com as categorias, também os materiais perderam a sua evidência apriórica: assim, as palavras da poesia. A decomposição dos materiais é o triunfo do seu ser-para-outro. Como primeiro e penetrante testemunho, tornou-se célebre a *Carta de Chandos* de Hofmannsthal. É possível considerar a poesia neo-romântica no seu conjunto como a tentativa de resistir a tal dissolução e de restituir à linguagem, como aos outros materiais, algo da sua substancialidade. Mas, a idiossincrasia contra o *Jugendstil* adere ao facto de que semelhante tentativa falhou. Segundo a palavra de Kafka, ela surge retrospectivamente como uma divertida aventura gratuita. George, no poema de introdução de um ciclo tirado do *Séptimo Anel,* teve apenas, para evocar uma floresta, de pôr lado a lado as palavras oiro e cornalina, para esperar que, segundo o seu principio de estilização, a escolha das palavras tivesse um brilho poético(8). Sessenta anos mais tarde, a escolha das palavras tornou-se reconhecível como arranjo decorativo, deixando de ser superior à acumulação temática bruta de todos os materiais nobres possíveis no *Retrato de Dorian Gray* de Wilde, que se assemelha aos interiores, de um esteticismo refinado, às lojas de antiguidades e aos leilões, e mesmo ao comércio execrado. Schönberg observava de modo análogo: Chopin teve muita sorte, bastou-lhe apenas utilizar a tonalidade de fá sustenido maior, então abandonada, para fazer música bela; com, além disso, a diferença filosófico-histórica de que, no início da música romântica, materiais, como as tonalidades requintadas de Chopin, irradiavam já efectivamente a força do inexplorado, que na linguagem de 1900 se tinham já depravado para o nível da selecção. Mas, o que aconteceu às suas palavras, à sua justaposição ou às suas tonalidades, atacou infalivelmente o conceito tradicional do poético considerado como algo de superior e de consagrado. A poesia retirou-se para o abandono sem reservas ao processo de desilusão, que destrói o conceito do poético; é o que torna irresistível a obra de Beckett.

---

(8) Cf. Stefan George, *Werke*. Edição em dois volumes por R. Boehringer, Munique e Düsseldorf, 1958, vol. I, p. 294.

A arte não reage à perda da sua evidência apenas através de modificações concretas do seu comportamento e dos seus procedimentos, mas forçando a cadeia que é o seu próprio conceito: o de que ela seja arte. Na arte menor ou no divertimento de outrora, hoje administrados, integrados e qualitativamente desfigurados pela indústria cultural, pode isto constatar-se de modo muito claro. De facto, essa esfera nunca se conformou ao que só mais tarde se tornou no conceito de arte pura. Projectou-se sempre nesta como o testemunho do fracasso da cultura, tornou-se por movimento próprio testemunha do seu fracasso, cultivando o humor de uma harmonia serena entre a sua forma tradicional e a sua forma actual. Os ingénuos da indústria cultural, ávidos das suas mercadorias, situam-se aquém da arte; eis porque percebem a sua inadequação ao processo da vida social actual – mas não a falsidade deste – muito mais claramente do que aqueles que ainda se recordam do que era outrora uma obra de arte. Impelem para a *Entkunstung* da arte(9). A paixão do palpável, de não deixar nenhuma obra ser o que é, de a acomodar, de diminuir a sua distância em relação ao espectador, é um sintoma indubitável de tal tendência. A diferença humilhante entre a arte e a vida que eles vivem e na qual não querem ser perturbados, porque já não suportariam o desgosto, tem de desaparecer: tal é a base subjectiva da classificação da arte entre os bens de consumo mediante *vested interests*. Se, apesar de tudo, ela não for simplesmente consumível, a relação com ela pode pelo menos apoiar-se na relação com os bens de consumo propriamente ditos. O que é facilitado pelo facto de que, numa época de superprodução, o seu valor de uso se torna também problemático e se submete finalmente ao deleite secundário do prestígio, da moda e do próprio carácter de mercadoria: paródia da aparência estética. Da autonomia da arte, que suscita a cólera dos consumidores da cultura, pelo facto de considerarem as obras algo melhor do que eles crêem ser, resta apenas o carácter fetichista das mercadorias, regressão ao fetichismo arcaico na origem da arte: nesta medida o comportamento contemporâneo perante a arte é regressivo. Nas mercadorias culturais consome-se o seu ser-para-outro abstracto, sem que elas sejam verdadeiramente para os outros; na medida em que lhes estão ao serviço, enganam-nos. A antiga afinidade de contemplador-contemplado é invertida. Ao reduzir a obra de arte a simples *factum*, gesto típico do comportamento de hoje, vende-se também em saldo o momento mimético, incompatível com toda a essência coisal. O consumidor pode à vontade projectar as suas emoções, os seus resquícios miméticos, no que lhe é apresentado. Até à fase da administração total, o sujeito que contemplava, ouvia ou lia uma obra, devia esquecer-se de si, tornar-se indiferente, desaparecer nela. A identificação que ele realizava era, segundo o ideal, não a de tornar a obra semelhante a si mesmo, mas antes a de se assemelhar à obra. Nisso consistia a sublimação estética; Hegel chamava geralmente a este comportamento a liberdade perante o objecto. Garantia assim a dignidade ao sujeito que, numa experiência espiritual, se torna sujeito através da sua alienação, ao contrário do desejo filistino que exige à arte que lhe dê alguma coisa. No entanto, como *tabula rasa* de projecções subjectivas, a obra de arte

---

(9) Cf. T. W. Adorno, *Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft*, 3.ª ed., Francoforte, 1969, p. 159.

desqualifica-se. Os pólos da sua *Entkunstung* são os seguintes: por um lado, torna-se coisa entre as coisas; por outro, faz-se dela o veículo da psicologia do espectador. O espectador substitui o que as obras de arte reificadas já não dizem pelo eco estandardizado de si mesmo que percebe a partir delas. A indústria cultural põe em andamento este mecanismo e explora-o. Deixa mesmo aparecer como próximo dos homens, como sua pertença, o que lhes foi alienado e de que se pode dispor heteronomamente na restituição. Também a argumentação social directamente dirigida contra a indústria cultural possui componentes ideológicas. A arte autónoma não esteve completamente isenta do insulto autoritário da indústria cultural. A sua autonomia é um ter-estado-em-devir, que constitui o seu conceito, mas não *a priori*. Nas obras mais autênticas, a autoridade, que outrora deviam exercer sobre as *gentes* as obras cultuais, tornou-se uma lei formal imanente. A ideia de liberdade, intimamente ligada à autonomia estética, formou-se na dominação que a generalizava. Também as obras de arte. Quanto mais livres se tornaram dos fins exteriores, tanto mais perfeitamente se definiram enquanto organizadas, por sua vez, na dominação. Mas, porque as obras de arte voltam sempre um dos seus lados para a sociedade, a dominação interiorizada irradiava igualmente para o exterior. É impossível, com a consciência deste contexto, exercer a crítica da indústria cultural, que emudeceu perante a arte. Quem no entanto, e com razão, suspeita em toda a arte da sua não-liberdade, sente-se tentado a capitular, a resignar-se à burocracia invasora porque, na verdade, sempre assim foi, se bem que, sob a aparência de um Outro, despontava também a sua possibilidade. Que no seio de um mundo sem imagens aumente a necessidade de arte, mesmo a das massas, que se confrontaram com ela pela primeira vez através do meio mecânico da reprodução, suscita antes a dúvida e, em todo o caso, não basta, enquanto algo de exterior à arte, para assegurar a sua sobrevivência. O carácter complementar desta necessidade, reflexo do encantamento como consolação do desencanto; rebaixa a arte ao nível de exemplo do *mundus vult decipi* e deforma-a. À ontologia da falsa consciência pertencem também estas características, pelo facto de a burguesia, que tanto liberta como sujeita o

espírito, aceitar e saborear perfidamente aquilo em que não pode acreditar completamente. Na medida em que a arte corresponde a uma necessidade social manifesta, transformou-se em grande parte numa empresa governada pelo lucro, que persiste enquanto é rendível e pela sua perfeição ajuda a passar visto já estar morta. Os géneros artísticos e os ramos florescentes da actividade artística, como a ópera tradicional, tornaram-se caducos, sem que isso se torne visível na cultura oficial. Contudo, nas dificuldades em se aproximar apenas do próprio ideal de perfeição, a sua insuficiência espiritual transforma-se imediatamente em insuficiência prática; o seu declínio real é previsível. A confiança nas necessidades dos homens que, com a intensificação das obras produtivas, levariam a totalidade a uma forma superior, deixa de ter sentido depois que foram integradas e tornadas falsas pela sociedade falsa. Sem dúvida, tal como foi prognosticado, as necessidades encontram ainda a sua satisfação, mas esta é falsa e ilude os homens acerca do seu direito de homens.

Talvez seja conveniente, à maneira kantiana, comportar-se hoje perante a arte como perante um dado; quem a defende consubstancia já as ideologias e a arte. Em todo o caso, a reflexão pode começar pelo facto de que, na realidade, algo aspira objectivamente à arte, para além do véu que tece a interacção das instituições e da falsa necessidade; a uma arte que dá testemunho do que o véu oculta. Enquanto que o conhecimento discursivo acede à realidade, mesmo nas suas irracionalidades, que, por sua vez, correspondem à lei do seu movimento, há nela algo de inflexível em relação ao conhecimento racional. A este último é estranho o sofrimento, pode defini-lo subsumindo-o, fazer dele um meio de pacificação. Mas, só com dificuldade o pode exprimir através da sua experiência: isso significaria a sua irracionalidade. O sofrimento, reduzido ao seu conceito, permanece mudo e sem consequências: é o que se pode observar na Alemanha. Numa época de crueldade inconcebível, talvez só a arte pode satisfazer a reflexão hegeliana, que Brecht escolheu para divisa: a verdade é concreta. O tema hegeliano da arte como consciência da infelicidade confirmou-se para lá de tudo o que ele podia imaginar. O tema hegeliano tornou-se assim oposição contra a sua própria condenação da arte, contra um pessimismo cultural, que relevava o seu optimismo teológico recentemente secularizado e a expectativa de uma liberdade verdadeiramente realizada. O obscurecimento do mundo torna racional a irracionalidade da arte: mundo radicalmente ensombrado. O que os inimigos da arte nova, com instinto mais sagaz do que os seus apologistas ansiosos, chamam a sua negatividade é a própria substância do que foi recalcado pela cultura estabelecida. O recalcado atrai aí. No prazer do recalcado a arte recebe ao mesmo tempo a infelicidade, o princípio recalcante, em vez de se limitar a protestar em vão. Ao exprimir a infelicidade pela identificação, antecipa a sua perda de poder; isto, e não a fotografia da infelicidade nem a falsa beatitude, circunscreve a posição de uma arte actual autêntica relativamente à objectividade entenebrecida. Qualquer outra posição se convence, pela sua sentimentalidade, da própria falsidade.

A arte fantástica e a arte romântica, bem como traços delas no maneirismo e no barroco, representam um não-ente como ente. As invenções são modificações do que existe empiricamente. O efeito é a apresentação de um não-empírico como se fosse empírico. É facilitado pela proveniência a partir da empiria. A arte nova, curvada sob o seu enorme fardo, aceita tão mal a realidade que se lhe esvai o divertimento na ficção. Nem sequer pretende reproduzir a fachada. Ao impedir a contaminação com o que simplesmente existe, exprime-o ainda mais inexoravelmente. A força de Kafka é já a de um sentimento negativo da realidade; o que nele aparece fantástico no absurdo é o *«Comment c'est»*. Mediante a εποχη do mundo empírico, a arte nova deixa de ser fantástica. Kafka e Meyrink, Klee e Kubin só puderam ser postos na mesma categoria por historiadores da literatura e por historiadores da arte. Sem dúvida, nas suas obras mais notáveis, a arte fantástica transformou-se naquilo a que o moderno, isento do sistema de referência do normal, se reduziu a si mesmo: assim, extractos do conto *Pym* de Poe, de *Amerikamüde* de Kürnberger, até ao *Mine-Haha* de Wedekind. Contudo, nada é tão prejudicial ao conhecimento teórico da arte moderna como a sua redução a semelhanças com a arte anterior. Através do esquema do «Tudo já foi feito», esvanece-se a sua especificidade; é nivelada precisamente no contínuo adialéctico, sem interrupções, de uma evolução monótona que ela faz estoirar. É inegável a fatalidade de que não é possível uma interpretação dos fenómenos intelectuais sem qualquer tradução do novo para o antigo; tem em si alguma coisa de traição. Uma reflexão segunda deveria corrigir isso. Na relação das modernas obras de arte com as antigas, que se lhes assemelham, ela deveria evidenciar a diferença. A imersão na dimensão histórica deveria resolver o que outrora permaneceu insolúvel; só assim importa religar o presente ao passado. Em compensação, a posição corrente da história do espírito gostaria de demonstrar o que é virtualmente novo no mundo. No entanto, desde meados do século XIX – desde o grande capitalismo –, a categoria do novo é central, sem dúvida em correspondência com a questão de se já não haveria uma arte nova. Desde então, nenhuma obra de arte foi conseguida que se não tenha rebelado contra a noção, igualmente oscilante, de moderno. O que pensava isentar-se à problemática atestada pelo moderno, desde a sua aparição, corria tanto mais depressa para a sua perda. Mesmo as composições mais importantes de Anton Brückner, no entanto, pouco suspeito de modernismo, não teriam tido eco se ele não tivesse utilizado o material mais progressista da sua época, a harmonia wagneriana, que ele em seguida desvia paradoxalmente da sua função. As suas Sinfonias perguntam como é que algo de antigo pode, no entanto, ser possível como novo; a questão dá testemunho da irresistibilidade do moderno. O «no entanto» é já uma mentira de que os conservadores da sua época faziam maliciosamente chacota, considerando-a como uma discordância. Que a categoria do novo não se deixa remover como necessidade não-artística de sensação constata-se na sua irresistibilidade. Quando, antes da Primeira Guerra Mundial, Ernest Newman, crítico musical inglês, conservador, mas no entanto de grande sensibilidade, ouviu as *Peças para orquestra, opus 16* de Schönberg, advertiu que não se deveria subestimar este compositor, o qual ultrapassava tudo até então; tal momento é registado pelo ódio como o elemento destruidor do novo com instinto mais seguro do que os defensores da arte nova. Já Saint-Saëns, no fim da vida, antevira este fenómeno quando, ao rejeitar a influência de Debussy, declarava que devia haver outra música diferente daquela. O que se subtrai às modificações do material, que as inovações importantes trazem consigo, e o que se lhes esquiva depressa aparece como esvaziado de substância e pobre. Newman deve ter notado que os sons libertados por Schönberg nas suas peças orquestrais não mais podem ser ignorados e que, doravante presentes, tinham implicações no conjunto da composição, que acabava por pôr de lado a linguagem tradicional. Isso continua; basta, após uma peça de Beckett, ter visto uma peça contemporânea mais moderada, para se cair na conta de até que ponto o Novo julga sem juízo. Também o ultra-reaccionário Rudolf Borchardt confirmou que um artista devia dispor do padrão já adquirido na sua época. O carácter abstracto do Novo é necessário, conhece-se tão pouco como o temível mistério do poço de Poe. Mas, no carácter abstracto do Novo, enquista-se algo de decisivo quanto ao conteúdo. Victor Hugo, no fim da vida, viu isso muito bem ao dizer de Rimbaud que ele oferecera à poesia um *frisson nouveau*. O estremecimento constitui uma reacção ao hermetismo secreto, que é função deste momento de indeterminado. Mas, ao mesmo tempo, é o comportamento mimético que reage como mimese à abstracção. Só no Novo é que a mimese se une irreversivelmente à racionalidade: a própria *ratio* torna-se mimética no calafrio do Novo, com um poder nunca atingido em Edgar Allan Poe, verdadeiramente um dos faróis de Baudelaire e de todos os modernos. O Novo é uma mancha cega, vazio como o *isso*. A tradição, como toda a categoria filosófico-histórica, não deve entender-se como se, em eterna corrida de estafetas, uma geração, um estilo, um mestre passassem a sua arte ao seguinte. No plano sociológico e económico, depois de Max Weber e Sombart, distingue-se entre períodos tradicionalistas e não-tradicionalistas; a tradição enquanto meio de movimento histórico depende na sua natureza das estruturas económicas e sociais e modifica-se qualitativamente com elas. A posição da arte actual perante a tradição, que se lhe reprova de muitos modos como perda de tradição, é condicionada pela mudança interna da própria tradição. Numa sociedade essencialmente não-tradicionalista, a tradição estética é *a priori* suspeita. A autoridade do Novo é a da inelutabilidade histórica. Implica nessa medida uma crítica objectiva do indivíduo, seu veículo; no Novo se articula a juntura do indivíduo e da sociedade. A experiência do modernismo ainda diz mais, embora o seu conceito, por qualitativo que seja, sofra com a sua abstracção. É privativo, muito mais negação desde o início daquilo que actualmente já não deve existir, do que *slogan* positivo. Não nega, porém, como fazem desde sempre os estilos, as práticas artísticas anteriores, mas a tradição enquanto tal; assim, ela ratifica apenas o princípio burguês na arte. A sua abstracção está unida ao carácter de mercadoria da arte. Por isso, quando se articula pela primeira vez teoricamente, em Baudelaire, o modernismo possui desde logo o tom da infelicidade. O Novo aparenta-se com a morte. O que em Baudelaire se comporta como satanismo é a identificação, que a si mesma se reflecte negativamente, com a negatividade real da situação social. A dor cósmica (*Weltschmerz*) desloca-se para o inimigo, o mundo. Algo disso permaneceu mesclado, como fermento, em toda a arte moderna. Pois, a oposição imediata, que não se abandona ao que é combatido, seria reaccionária em arte: eis porque em Baudelaire a *imago* da natureza está sujeita a um interdito rigoroso. Onde quer que o moderno, até hoje, negue isso, capitula; todas as vituperações contra a decadência, todo o barulho que acompanha obstinadamente o moderno, partem daí. A *nouveauté*, do ponto de vista estético, é um produto do devir, a marca dos bens de consumo apropriada pela arte, graças à qual eles se distinguem da oferta imutável, incentivando, maleáveis à necessidade de exploração do capital, o que está eclipsado, contanto que não se encontre expandido ou segundo a expressão corrente: «pouca novidade». O Novo é o sinal estético da reprodução ampliada, juntamente com a sua promessa de abundância ilimitada. A poesia de Baudelaire foi a primeira a codificar o facto de que a arte, no seio da sociedade de mercadorias totalmente desenvolvida, consegue apenas na sua impotência ignorar esta tendência. Só ao reduzir a sua *imagerie* à sua autonomia é que consegue superar o mercado da heteronomia. A arte é moderna através da mimese do que está petrificado e alienado. É assim, e não pela negação do seu mutismo, que ela se torna eloquente; eis porque não tolera já nenhuma inocência. Baudelaire não reage violentamente contra a reificação, nem a imita; protesta contra ele na experiência dos seus arquétipos e o meio de tal experiência é a forma poética. Situa-se soberanamente para além de toda a sentimentalidade pós-romântica. A sua obra possui o seu instante no facto de sincopar a objectividade predominante do carácter de mercadoria, que absorve todos os resíduos humanos, com a objectividade da obra em si anterior ao sujeito vivo: a obra de arte absoluta confunde-se com a mercadoria absoluta. O resto de abstracção no conceito do moderno é o tributo que lhe paga. Se, no seio do capitalismo monopolista, se continua a saborear o valor de troca, e já não o valor de uso(10), então a abstracção torna-se para a obra de arte moderna a indeterminação irritante daquilo e para aquilo que ela deve ser, a cifra do que é. Tal abstracção nada tem em comum com o carácter formal das antigas normas estéticas, por exemplo, com as normas kantianas. É antes provocadora, desafio à ilusão segundo a qual seria ainda a vida e, ao mesmo tempo, o meio daquela distanciação estética, que já não é conseguida pela fantasia tradicional. Desde a origem, a abstracção estética, ainda rudimentar em Baudelaire e alegórica como reacção ao mundo tornado abstracto, foi antes uma interdição de imagens. Isso vale para o que os provincianos esperam finalmente salvar sob o nome de mensagem, isto é, da aparição como algo de sensível: depois da catástrofe do sentido, a aparição torna-se abstracta. Semelhante inflexibilidade, desde Rimbaud até à actual arte vanguardista, é extremamente determinada. Modificou-se tão pouco como o estrato fundamental da sociedade. O moderno é abstracto em virtude da sua relação com o «ter-sido» e, contrariamente à magia, é incapaz de dizer o que ainda não existe e esforça-se, no entanto, por o querer contra o envilecimento do «sempre-semelhante»: eis por que os criptogramas baudelaireanos do modernismo equiparam o Novo ao desconhecido, ao *telos* oculto, como também o assemelham, em virtude da sua incomensurabilidade, ao sempre idêntico, ao horrível, ao

---

(10) Cf. T. W. Adorno, *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, 4.ª ed., Gotinga, 1969, p. 19 ss.

goût du néant. Os argumentos contra a *cupiditas rerum novarum* estética, que podem com assaz plausibilidade reclamar-se da ausência de conteúdo desta categoria, são profundamente farisaicos. O Novo não constitui nenhuma categoria subjectiva, mas brota forçosamente da própria coisa, que de outro modo não pode tomar consciência de si, livrar-se da heteronomia. O Novo obedece à pressão do Antigo que precisa do Novo para se realizar. A práxis artística imediata, juntamente com as suas manifestações, torna-se suspeita, logo que se apoia especialmente em tal facto; no Antigo, que ela também preserva, nega quase sempre a sua diferença específica. No entanto, a reflexão estética não é indiferente em relação ao cruzamento do Antigo e do Novo. O Antigo tem unicamente o seu refúgio na ponta do Novo; nas rupturas, não na continuidade. A expressão um pouco simplista de Schönberg: «Quem não busca não encontra» é um *slogan* do Novo; o que ela não observa de modo imanente, no contexto da obra de arte, transforma-se em sua insuficiência; entre as capacidades estéticas, a menos irrelevante não é a de parar a criação no processo de produção em posições regressivas prejudiciais; graças ao Novo, a crítica, a recusa torna-se momento objectivo da própria arte. Mesmo os seguidores, contra quem todos são unânimes, têm mais força do que aqueles que pretendem corajosamente a estabilidade. Se o Novo se torna fetiche segundo o seu modelo, o carácter fetichista da mercadoria, é preciso criticá-lo na própria coisa, não a partir de fora e unicamente porque se transforma em fetiche; quase sempre se choca então com a discrepância entre meios novos e fins antigos. Se uma possibilidade de inovações se esgotou, se continua a procurar-se mecanicamente numa linha que a repete, deve modificar-se a tendência directriz da inovação e situar-se numa outra dimensão. O Novo abstracto pode estagnar, transformar-se em algo de «sempre-semelhante». A fetichização exprime o paradoxo de toda a arte, que já não é evidente para si mesma, o paradoxo de que um «realizado» deve ser feito por si mesmo; e precisamente este paradoxo é o nervo vital da arte moderna. O Novo é, por necessidade, alguma coisa de querido, mas, enquanto Outro, seria o «não-querido». A veleidade acorrenta-o ao sempre idêntico; daí a comunicação do moderno e do mito. Visa a não-identidade, mas torna-se, no entanto, idêntico graças à intenção; a arte moderna exercita as anedotas do barão de Münchhausen: uma identificação do não-idêntico.

Os sinais da desorganização são o selo de autenticidade do modernismo; aquilo pelo qual ele nega desesperadamente o encerramento da invariância. A explosão é um dos seus invariantes. A energia antitradicionalista transforma-se em turbilhão devorador. Nesta medida o Moderno é um mito voltado contra si mesmo; a sua intemporalidade torna-se catástrofe do instante que rompe a continuidade temporal. O conceito de Benjamin de «imagem dialéctica» encerra este momento. Mesmo quando o Moderno conserva, enquanto técnicas, aquisições tradicionais, estas são suprimidas pelo choque que não deixa nenhuma herança intacta. Assim como a categoria do Novo resultava do processo histórico, que dissolve primeiro a tradição especifica e, em seguida, toda e qualquer tradição, assim o Moderno não é nenhuma aberração que se deixaria corrigir, regressando a um terreno que já não existe e não mais deve existir; isto é paradoxalmente o fundamento do Moderno e confere-lhe o seu carácter normativo. Também na estética não se devem negar os invariantes; enquanto extraídos, porém, sem consequências. A este respeito, a música pode tomar-se como exemplo. Seria vão contestar que ela é uma arte temporal; que o tempo musical, por pouco que coincida imediatamente com o tempo da experiência real, é como este irreversível. Se, no entanto, se quisesse ir além do mais vago e do geral, tendo a música a tarefa de articular a relação do seu «conteúdo», dos seus momentos intratemporais, ao tempo, cair-se-ia imediatamente na estreiteza ou subrepção. Com efeito, a relação da música com o tempo musical formal determina-se simplesmente na relação do acontecimento musical concreto com o tempo. Sem dúvida, durante muito tempo prevaleceu o facto de que a música deveria organizar sugestivamente a sequência intratemporal dos seus fenómenos: deixar que um acontecimento decorra de outro de um modo que permita tão pouca reversibilidade como o próprio tempo. Mas, a necessidade desta sequência temporal, conformemente ao tempo, nunca foi verbal mas fictícia, participação no carácter de aparência da arte. Hoje, a música rebela-se contra a ordem convencional do tempo; em todo o caso, a investigação do tempo musical deixa espaço para soluções amplamente divergentes. Por mais problemático que continue o facto de a música conseguir esquivar-se à invariância temporal, é igualmente certo que esta, uma vez reflectida, se torna um momento em vez de um *a priori*. A violência do Novo, para o qual se adoptou o nome de processo experimental, não deve imputar-se ao pensamento subjectivo ou à natureza psicológica do artista. Onde nem as formas nem os conteúdos determinam este ímpeto, os artistas produtivos são objectivamente compelidos à experimentação. No entanto, o conceito de experimentação modificou-se em si, e de maneira exemplar para as categorias do Moderno. Originalmente, ele significava apenas que a vontade consciente de si mesma experimentava processos técnicos desconhecidos ou não sancionados. Tradicionalmente, estava subjacente a crença de que se tornaria público se os resultados se impunham ao que já estava estabelecido e se legitimavam. Esta concepção da experimentação artística tornou-se tão evidente como problemática na sua confiança na continuidade. O *gestus* experimental, termo que designa os procedimentos artísticos para os quais o Novo é obrigatório, manteve-se, mas hoje designa de muitos modos, com a passagem do interesse estético da subjectividade comunicativa para a consonância do objecto, algo de qualitativamente outro: o facto de que o sujeito artístico pratica métodos cujos resultados concretos não pode prever. Também esta viragem não é absolutamente nova. O conceito de construção, que pertence ao estrato fundamental do Moderno, implica sempre o primado dos procedimentos construtivos em relação à imaginação subjectiva. A construção impõe soluções que o ouvido ou o olho que as representam não têm imediatamente presentes em toda a claridade. O imprevisto não só é efeito, mas possui igualmente um lado objectivo. Isso encontra-se modificado numa nova qualidade. O sujeito tomou consciência da perda de poder, que lhe adveio da tecnologia por ele libertada, erigiu-a em problema, sem dúvida a partir do impulso inconsciente para dominar a heteronomia ameaçadora, ao integrá-la no ponto de partida subjectivo para dela fazer um momento do processo de produção. Chegou-se assim ao facto de que a imaginação, o caminhar da obra através do sujeito, para o qual Stockhausen chamou a atenção, não é nenhuma grandeza fixa, mas se diferencia segundo a acuidade e a indistinção. O produto vaporoso da imaginação pode, por seu lado, enquanto meio artístico específico, ser imaginado na sua imprecisão. O comportamento experimental equilibra-se aqui sobre o fio da navalha. É difícil decidir se, remontando a Mallarmé, ele obedece à intenção formulada por Valéry, segundo a qual o sujeito poderia comprovar a sua força estética permanecendo senhor de si ao mesmo tempo que se abandona à heteronomia ou se, através de semelhante acto, ratifica a sua demissão. Em todos os casos e na medida em que os procedimentos experimentais, na acepção mais corrente, se encontram apesar de tudo organizados subjectivamente, é quimérica a crença segundo a qual a arte se esquivaria através deles à sua subjectividade e se tornaria verdadeiramente o Em-Si, que ela não faz mais do que simular.

O rancor contra o que se denomina ismos, contra correntes artísticas programadas, conscientes de si, representadas se possível por grupos, responde à dor da experimentação. Estende-se de Hitler, que gostava de se enfurecer contra os «im- e ex-pressionistas», até escritores que, por fanatismo vanguardista político, suspeitam do conceito de vanguarda estética. Picasso confirmou-o expressamente para o período do cubismo, antes da Primeira Guerra Mundial. No seio dos ismos, distingue-se claramente a qualidade dos artistas individuais, se bem que, no princípio, facilmente se sobrestimem aqueles que trazem na testa com maior evidência as características da escola, em comparação dos que não se reduzem obrigatoriamente ao programa: assim, o Pissarro da época impressionista. Sem dúvida, o uso linguístico do ismo contém uma ligeira contradição na medida em que, através da reflexão e da decisão, parece expulsar da arte o momento do involuntário; naturalmente, a objecção perante as correntes menosprezadas como ismos, tais como o expressionismo e o surrealismo, que tomaram voluntariamente como programa a produção automática, é formalista. Ulteriormente, o conceito de vanguarda, após muitos decénios, reservou para as tendências que de cada vez se declaravam as mais progressistas, algo do cómico da juventude senil. Entre as dificuldades em que se enredam os chamados ismos exprimem-se também as de uma arte emancipada do seu carácter de evidência. A consciência, para cuja reflexão se remete toda a obrigação artística, desmontou simultaneamente a obrigação estética: daí a sombra de simples veleidade que cai sobre os ismos detestados. O facto de que nenhum exercício importante jamais provavelmente existiu sem vontade consciente só chega à autoconsciência nos ismos tão combatidos. E força à organização das obras de arte em si; e também à organização exterior na medida em que as obras querem afirmar-se na sociedade monopolista totalmente organizada. O que pode haver de verdade na comparação da arte com o organismo é mediatizado pelo sujeito e pela sua razão. Esta verdade entrou desde há muito ao serviço da ideologia irracional da sociedade racionalizada; eis por que são mais verdadeiros os ismos que a recusam. De nenhum modo entravaram as forças produtivas individuais, mas antes as intensificaram, e graças sobretudo a um trabalho colectivo.

Um aspecto dos ismos adquire apenas hoje a sua actualidade. O conteúdo de verdade de muitos movimentos artísticos de nenhum modo culmina em grandes obras de arte; Benjamin ilustrou isto a propósito do teatro barroco alemão(11). Presumivelmente, o mesmo vale para o expressionismo alemão e para o surrealismo francês, os quais não foi por acaso que puseram em questão o conceito de arte – um momento que, desde então, permaneceu mesclado em toda a arte nova autêntica. Mas, visto que ela ficou, não obstante, como arte, é enquanto cerne desta provocação que se deve procurar a preponderância da arte sobre a obra de arte. Ela personifica-se nos ismos. O que sob o aspecto da obra se apresenta como não conseguido ou como simples exemplo atesta também impulsos que dificilmente se podem objectivar numa obra particular; assim os impulsos de uma arte que se transcende a si mesma; a sua ideia aguarda a salvação. É digno de atenção o facto de que o mal-estar perante os ismos raramente inclui o seu equivalente histórico, as escolas. Os ismos são, por assim dizer, a sua secularização, escolas numa época que destruía aquelas enquanto tradicionalistas. São ofensivas, porque não se acomodam ao esquema da individuação absoluta, entretanto ilha daquela tradição que foi abalada pelo princípio de individuação. O objecto deste ódio deve, pelo menos, estar completamente isolado, para segurança da sua impotência, da sua ineficácia histórica, da sua morte próxima e sem rasto. As escolas entraram com o modernismo numa contradição que se exprime de modo excêntrico nas medidas das academias contra os estudantes, suspeitos de simpatia pelas correntes modernas. Os ismos são tendencialmente escolas que substituem a autoridade tradicional e institucional por uma autoridade objectiva. A solidariedade com eles é melhor do que renegá-los, ainda mesmo que fosse pela antítese do Moderno e do modernismo. A crítica do *up-to-date*, estrutura não demonstrada, não carece de justificação: o que, por exemplo, não tem qualquer função e assume ares de função é regressivo. Mas, a remoção do modernismo – enquanto convicção dos seguidores – do autêntico Moderno é um erro, porque, sem a convicção subjectiva, que é estimulada pelo Novo, também nenhuma arte moderna objectiva se cristaliza. Na verdade, tal distinção é demagógica: quem se lamenta do modernismo, pensa de facto no Moderno, da mesma maneira que se combatem os seguidores para atingir os protagonistas, contra os quais se declaram e cuja proeminência se impõe aos conformistas. O critério da sinceridade, pelo qual se avaliam farisaicamente os modernistas, supõe o contentar-se com ser agora assim e não de outro modo, supõe um hábito fundamental do indivíduo esteticamente reaccionário. A sua falsa natureza é eliminada pela reflexão, que hoje se transformou em cultura artística. A crítica do modernismo em favor do verdadeiro Moderno serve de pretexto para pretender que a arte moderada, por detrás da qual a razão espreita resquícios de racionalidade trivial, é melhor que o modernismo radical; na verdade, é o inverso que se produz. O que ficou para trás não dispõe já dos meios mais antigos de que se serve. A história também domina totalmente as obras que a negam.

---

(11) Cf. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, ed. de R. Tiedemann, 2.ª ed., Francoforte, 1969, p. 33 e ss., e *passim*.

Em viva oposição à arte tradicional, a arte nova salienta o momento outrora oculto do fabricado, do produzido. A parte do que nele é Θεσει cresceu tanto que as tentativas para levar o processo de produção a perder-se na coisa estariam de antemão necessariamente votadas ao fracasso. Já a geração precedente tinha limitado a pura imanência das obras de arte, ao mesmo tempo que a impelia até ao extremo: através do autor enquanto comentador, mediante a ironia e quantidades de materiais que foram habilidosamente protegidos da intervenção da arte. Daí resultou o prazer de substituir as obras de arte pelo processo da sua própria produção. Hoje, cada obra é virtualmente, como afirmava Joyce a propósito de *Finnegans Wake* antes de ele o ter publicado na íntegra, *work in progress*. Mas o que, segundo a própria complexão, só é possível como emergência e devir, não pode sem mentira pôr-se ao mesmo tempo como algo de fechado, de «acabado». A arte é incapaz voluntariamente de se libertar desta aporia. Adolf Loos escrevia, há decénios, que os ornamentos não se deixavam inventar(12); mas, o que ele anunciava tende a expandir-se. Quanto mais na arte se deve fabricar, buscar e inventar, menos certo é que se consiga fabricar e inventar. A arte radicalmente fabricada reduz-se ao problema da sua elaboração. O que provoca o protesto quanto ao passado é precisamente o que é arranjado, calculado e não, como se teria dito cerca de 1800, o que de novo se tornara natureza. O progresso da arte enquanto «fazer» e o cepticismo a ela adscrito formam entre si contraponto. Na realidade, este progresso é acompanhado pela tendência para o involuntário absoluto desde a escrita automática, de há perto de cinquenta anos, até ao tachismo e à música aleatória de hoje. É com razão que se constatou a convergência da obra de arte tecnicamente integral e totalmente fabricada com a obra absolutamente fortuita; sem dúvida, o que aparentemente não parece fabricado é-o com maior razão.

A verdade do Novo, enquanto verdade do já não ocupado, reside na ausência de intenção. Entra assim em contradição com a reflexão, o motor do Novo, e eleva-a à segunda potência. Ele é o contrário do seu conceito filosófico usual, por exemplo, da doutrina schilleriana do sentimental, que tende a carregar as obras de arte com intenções. A reflexão segunda capta o procedimento, a linguagem da obra de arte na acepção mais lata, mas visa a cegueira. O *slogan* do absurdo, por insuficiente que seja, exprime isso. A recusa de Beckett em interpretar as suas obras, associada à consciência extrema das técnicas, das implicações dos temas, do material linguístico, não é uma aversão simplesmente subjectiva: com a intensificação da reflexão e da sua força, eclipa-se nela o conteúdo. Sem dúvida, isto não dispensa objectivamente a interpretação como se nada houvesse para interpretar; resignar-se a tal é a confusão, que cria a linguagem do absurdo. A obra de arte, que crê possuir o conteúdo a partir de si, encalha num racionalismo ingénuo: isso poderia constituir os limites historicamente previsíveis de Brecht. Confirmando inesperadamente Hegel, a reflexão segunda restaura novamente a ingenuidade na posição do conteúdo em relação à reflexão primeira. Dos grandes dramas de Shakespeare, como também das peças de Beckett, não se pode extrair o que hoje se chama uma mensagem. Mas, o obscurecimento é, por seu turno, função do conteúdo modificado. Negação da ideia absoluta, o conteúdo já não pode identificar-se com a razão, como postulava o idealismo; crítica da omnipotência da razão, ele deixa, por seu lado, de ser racional segundo as normas do pensamento discursivo. A obscuridade do absurdo é a obscuridade antiga do Novo. Deve interpretar-se e não ser substituída pela claridade do sentido.

---

(12) Cf. Adolf Loos, *Sämtliche Schriften*, ed. de F. Glück, vol. I, Viena e Munique 1962, p. 278, 393 e *passim*.

A categoria do Novo suscitou um conflito. O conflito entre o Novo e a duração não é diferente da *Querelle des anciens et des modernes* do século XVII. As obras de arte apoiavam-se totalmente na duração. Esta encontrava-se ligada ao seu conceito, ao de objectivação. Pela duração, a obra protesta contra a morte; a eternidade a curto prazo das obras é a alegoria de uma eternidade não-aparente. A arte é a aparência daquilo de que a morte se não aproxima. Que nenhuma arte dure é uma fórmula tão abstracta como a da efemeridade de tudo o que é terrestre; tal máxima teria apenas um

conteúdo metafísico, em relação com a ideia de ressurreição. Não é apenas o rancor reaccionário que provoca o pavor de que o desejo do Novo reprima a duração. O esforço por criar obras-primas duradoiras está votado à ruína. O que notifica uma tradição dificilmente pode apoiar-se noutra em que subsistiria. Há tanto menos motivo para tal quanto, ao agir retrospectiva e incessantemente, muito do que outrora estava provido dos atributos da duração – e o conceito de classicismo a isso se reduzia – não mais se divisa: o duradouro esvaneceu-se e arrastou no seu vórtice a categoria de duração. O conceito de arcaico define menos uma fase da história da arte que o estado de decadência das obras. As obras não têm nenhum poder sobre a duração; em última análise, ela é garantida quando o que se presume ligado a uma época é eliminado em favor do permanente. Isso acontece à custa da sua relação com os factos concretos, a partir dos quais apenas a duração se constitui. Foi unicamente a partir da busca do efémero enquanto paródia dos romances de cavalaria que Cervantes concebeu o *Don Quixote*. Ao conceito de duração associa-se o arcaísmo egípcio, irremediavelmente mítico; a ideia de duração parece estar muito remota dos períodos produtivos. Provavelmente, ela só se torna aguda quando a duração é problemática e as obras de arte a ela se agarram, no sentimento da sua impotência latente. Confunde-se o que outrora um apelo nacionalista detestável chamava o valor permanente das obras de arte, o seu elemento de morte formal e conformista, com o germe oculto de sobrevivência. A categoria do permanente teve desde sempre uma ressonância apologética, desde o auto-elogio de Horácio por um monumento que seja mais perene do que o bronze; estranho às obras de arte, que, não em virtude de uma graça augustal, foram erigidas por força de uma ideia de autenticidade a que é intrínseco algo mais do que apenas o vestígio da autoridade. «Também o Belo deve morrer!» (13): esta afirmação é muito mais verdadeira do que Schiller pensava. Não se aplica apenas às obras belas que serão destruídas, esquecidas ou reduzidas a hieróglifos, mas a tudo o que se cristaliza em beleza e ao que, segundo a herança desta ideia, poderia ser imutável, isto é, os constituintes da forma. Recordemos a categoria do trágico. Ela parece ser a impressão estética do mal e da morte e tão vívida como eles. Apesar de tudo, deixou de ser possível. Onde outrora o pedantismo dos estetas se apressava a distinguir entre o trágico e o triste surge a condenação do trágico: a afirmação da morte; a ideia, no declínio do finito, iluminava o infinito, o sentido do sofrimento. Hoje em dia, as obras de arte negativas parodiam sem reserva o trágico. Mais do que trágica, toda a arte é triste, sobretudo aquela que parece serena e harmoniosa. No conceito da duração estética sobrevive – como em muitos outros – a *prima philosophia* que se refugia em derivados isolados e absolutizados, após ter devido desmoronar-se enquanto totalidade. Manifestamente, a duração a que aspiram as obras de arte é modelada pela mais firme propriedade tradicional; o espiritual, como o material, deve tornar-se propriedade, crime do espírito contra si mesmo sem que, no entanto, seja capaz de se lhe subtrair. Logo que as obras de arte fetichizam a esperança da sua duração, sofrem já de uma doença mortal: a camada do inalienável, que as cobre, é ao mesmo tempo a que as sufoca. Muitas obras de arte de qualidade gostariam, por assim dizer, de perder-se no tempo a fim de não se tornarem sua presa; em antinomia irredutível com a necessidade da objectivação. Ernst Schoen falou outrora da *noblesse* insuperável do fogo de artifício como da única arte que não queria durar, mas apenas brilhar um instante e desfazer-se em fumo. Por fim, deveriam interpretar-se segundo esta ideia as artes temporais, como o teatro e a música, reverso de uma reificação sem a qual elas não existiriam e que, no entanto, as degrada. Considerações semelhantes parecem ultrapassadas perante os meios da reprodução mecânica: no entanto, o mal-estar a eles relativo talvez seja igualmente um mal-estar perante a omnipotência proveniente da estabilidade da arte, paralela à ruína da duração. Se a arte se desembaraçasse da ilusão, se integrasse a sua efemeridade por simpatia para com o vivo efémero, isso aconteceria segundo uma concepção da verdade que não a supõe tenazmente como abstracta, mas se torna consciente do seu núcleo temporal. Se toda a arte é secularização da transcendência, toma parte na dialéctica da *Aufklärung*. A arte entregou-se a esta dialéctica com a concepção estética da antiarte; mais nenhuma é pensável sem este momento. Isto apenas diz que a arte deve ir além do seu próprio conceito para lhe permanecer fiel. A ideia da sua morte honra-a, na medida em que presta homenagem à sua exigência de verdade. No entanto, a sobrevivência da arte deslocada não exprime apenas o *cultural lag*, o abalo demasiado lento da superstrutura. A arte tem a sua força de resistência no facto de que o materialismo realizado seria igualmente a sua própria destruição, a do domínio dos interesses materiais. Na sua fraqueza, a arte antecipa um espírito que só então poderia surgir. A isso corresponde uma necessidade objectiva, a indigência do mundo, contrária à necessidade subjectiva da arte, necessidade que é hoje apenas a necessidade ideológica dos homens; a arte com mais nada pode contar senão com esta necessidade objectiva.

---

(13) Cf. Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke,* ed. de G. Fricke e H. G. Güpfert, Vol. I, 4.ª ed., Munique 1965, p. 242 (*Nänie*).

O que outrora se deixava transportar torna-se realização e assim a integração combina evidentemente as forças antagónicas centrífugas. Absorve em si, como um turbilhão, a multiplicidade em relação à qual a arte se definia. O resto é a unidade abstracta, expurgada do momento antitético através do qual unicamente ela se torna unidade. Quanto maior o sucesso da integração, mais ela tende para um movimento inerte e vão; teleologicamente visa um *hobby* infantil. A força do sujeito estético para a integração daquilo que ele capta é também a sua fraqueza. Cede a uma unidade alienada em virtude do seu carácter abstracto e, abdicando, atira a sua esperança para a necessidade cega. Se a arte nova no seu conjunto se pode entender como intervenção perpétua do sujeito, que já não está disposto a deixar actuar irreflectidamente o jogo de forças tradicional das obras de arte, então, às intervenções permanentes do Eu corresponde a pressão para a sua demissão por impotência, em conformidade com o princípio mecânico secular do espírito burguês de reificar as realizações subjectivas, de as transpor, por assim dizer, para fora do sujeito e de ignorar tais demissões como garantias de uma objectividade invulnerável. A técnica, prolongamento do braço do sujeito, não cessa igualmente de se afastar dele. A sombra do radicalismo autárcico da arte é o seu carácter inofensivo, a absoluta composição das cores limitada ao papel pintado. O radicalismo estético, que socialmente não implica custos excessivos, deve pagar o facto de, na hora actual, os hotéis americanos estarem decorados com quadros abstractos *à la manière de...*: deixou de ser radical. Entre os perigos da arte nova o pior é o da incolumidade. Quanto mais a arte se separa das ideias recebidas, tanto mais ela é recambiada fundamentalmente para o que se aguenta sem empréstimo do que se lhe se subtraiu ou se lhe tornou estranho, para o ponto da subjectividade pura, aquela que sempre lhe foi específica e, portanto, abstracta. O movimento nessa direcção foi violentamente antecipado pela ala extrema dos expressionistas, até ao Dada. No entanto, a falta de ressonância social não foi a única causa de decadência do expressionismo; não é preciso insistir demasiado neste ponto, a involução das disponibilidades, a totalidade da recusa, termina numa indigência total, no grito ou no gesto irremediavelmente impotente, literalmente no Da-Da. Muda-se em brincadeira tanto a respeito do conformismo como de si mesmo, porque reconhece a impossibilidade da objectivação artística, a qual, no entanto, é postulada por toda a manifestação artística, quer queira quer não; sem dúvida, só resta gritar. Por conseguinte, os dadaístas procuraram suprimir este postulado; o programa dos seus sucessores surrealistas recusava a arte, sem contudo dela se conseguirem desembaraçar. A sua verdade foi que era melhor não haver arte alguma do que existir uma arte falsa, mas a aparência da subjectividade absolutamente para si, mediatizada objectivamente, vingou-se neles sem que ela conseguisse esteticamente ir além da posição do ser-para-si. A estranheza do alienado expressa-a apenas no recurso a si própria. A mimese liga a arte à experiência humana individual e ela é apenas ainda a experiência do ser-para-si. O facto de não se poder insistir neste ponto, não tem como única razão que a obra de arte perde aí aquela alteridade na qual só o sujeito estético se objectiva. Manifestamente, o conceito de duração é tão inelutável como problemático, incompatível com a ideia do ponto enquanto pontualidade também temporal. Não só os expressionistas fizeram concessões, quando envelheceram e tiveram de ganhar a sua vida, não só os dadaístas se converteram ou se inscreveram no Partido comunista: artistas da integridade de Picasso e Schönberg foram além do ponto. As suas angústias podiam rastrear-se e temer-se desde os primeiros esforços por uma pretensa nova ordem. Entretanto, desenvolveram-se até se transformarem essencialmente numa dificuldade da arte. Todo o progresso reivindicado para além do ponto foi adquirido à custa da regressão pela assimilação com o passado e pela arbitrariedade de uma ordem autónoma. Nos últimos anos, achou-se prazer em censurar a Samuel Beckett a repetição das suas concepções; ele expôs-se a esta censura de uma maneira provocante. A sua consciência foi justamente tanto a da necessidade de continuação como a da sua impossibilidade. O gesto do estar-sem-fazer-nada no final de *Godot,* figura fundamental de toda a sua obra, reage precisamente a esta situação. Responde de um modo violento e categórico. A sua obra é a extrapolação do χαιρος negativo. A plenitude do instante perverte-se em repetição sem fim, convergindo com o nada. As suas novelas, a que ele sardonicamente dá o nome de romances, oferecem tão pouco descrições objectivas da realidade social como representam – segundo um mal-entendido muito difundido – reduções a relações humanas fundamentais, ao mínimo de existência que subsistiria *in extremis.* No entanto, estes romances tocam estratos fundamentais da experiência *hic et nunc,* experiência do que é agora, e fazem-nos entrar numa dinâmica paradoxal. São tão marcados pela perda do objecto motivada objectivamente como pelo seu correlato, o empobrecimento do sujeito. A linha de conclusão é tirada sob todas as montagens e documentação, sob todas as tentativas de se desembaraçar da ilusão de uma subjectividade significante. Mesmo quando a realidade encontra admissão precisamente onde ela parece recalcar o que outrora o sujeito poético realizava, isso não se coaduna com aquela realidade. A sua desproporção em relação ao sujeito enfraquecido, que a torna absolutamente incomensurável à experiência, desrealiza-a com razão. O excesso de realidade é a sua decadência; ao destruir o sujeito, mata-se a si mesma. Esta transição constitui o elemento artístico em toda a antiarte. É levada por Beckett até à aniquilação evidente da realidade. Quanto mais total é a sociedade, tanto mais ela se reduz a um sistema unívoco, tanto mais as obras, que armazenam a experiência deste processo, se transformam no seu Outro. Se um dia se precisar de um conceito de abstracção tão vago como for possível, ele assinalará então a regressão do mundo objectivo justamente onde nada restará a não ser o seu *caput mortuum*. A arte nova é tão abstracta como as relações dos homens se tornaram em verdade. As categorias do realismo e do simbolismo encontram-se igualmente fora de curso. Porque a proscrição da realidade exterior quanto aos sujeitos e às suas formas de reacção se tornou absoluta é que a arte pode opor-se-lhe unicamente tornando-se semelhante a ela. Mas, no ponto zero em que a prosa de Beckett põe em acção a sua natureza, com as forças no infinitamente pequeno da física, brota um segundo mundo de imagens, tão sinistro como rico, concentrado de experiências históricas que, na sua imediatidade, não atingem o decisivo, isto é, o esvaziamento do sujeito e da realidade. O carácter mesquinho e inútil deste universo simbólico é a cópia, o negativo do mundo administrado. Nesta medida, Beckett é realista. Mesmo naquilo que figura *vaguement* sob o nome de pintura abstracta sobrevive algo da tradição, que por ela foi eliminada; ela aplica-se provavelmente ao que se percebe já na pintura tradicional, na medida em que os seus produtos se concebem como quadros e não como cópias de alguma coisa. A arte leva a cabo a decadência da concreção, em que a realidade não quer consentir e na qual o concreto constitui apenas a máscara do abstracto, o particular determinado, simplesmente o exemplar representativo e enganador da universalidade, idêntico com a ubiquidade do monopólio. A sua ponta volta-se assim contra toda a arte tradicional. Basta apenas prolongar um pouco as linhas da empiria para tomar consciência de que o concreto, quando muito, está lá para permitir identificar, reter e comprar seja o que for na medida em que se diferencia. O cerne da experiência encontra-se esgotado; nenhuma experiência, nem sequer a que se subtrai imediatamente ao comércio, deixou de ser minada. O que ocorre no cerne da economia, a concentração e a centralização, que usurpa para si o disperso e reserva as existências autónomas apenas para a estatística profissional, age até às mais íntimas ramificações do espírito, sem que muitas vezes seja possível tomar consciência de tais mediações. A personalização mentirosa na política, na tagarelice sobre o homem na desumanidade são adequadas à pseudo-individualização objectiva; mas, porque não existe nenhuma arte sem individualização, isto torna-se para ela um fardo insuportável. Atribui-se simplesmente ao mesmo estado de coisas um outro giro através da indicação de que a presente situação da arte é inimiga do que a *gíria da autenticidade*(*) chama testemunho. A questão importante da dramaturgia da RDA – «Que quer ele dizer?» – chega precisamente para meter medo aos autores assim apostrofados, mas levaria a protestar perante toda a peça de Brecht, cujo programa consistia finalmente em pôr em movimento processos de pensamento e não em comunicar dizeres cheios de significado; de outro modo, o falar de teatro dialéctico seria de antemão inútil. As tentativas de Brecht para destruir os matizes subjectivos e os tons intermédios com uma objectividade conceptual rigorosa são artifícios e, nas suas melhores obras, um princípio de estilização, e não uma *fabula docet;* é difícil investigar o que pensa apenas o autor no *Galilei* ou no *Bom Homem de Se-Tchuan,* guardar silêncio sobre a objectividade das obras que não coincidem com a intenção subjectiva. A alergia aos valores expressivos, a predilecção de Brecht por uma qualidade que gostaria de impor à sua incompreensão dos protocolos positivistas, é também uma forma de expressão, eloquente apenas enquanto sua negação determinada. Por pouco que a arte consiga ser a linguagem do puro sentimento, que ela nunca foi, ou ainda a da alma que se afirma, também pouco há nela para correr atrás do que o conhecimento dos estilos usuais procura atingir, por exemplo, a reportagem social, prestação para a investigação empírica a levar a cabo. O espaço que resta para as obras de arte entre a barbárie discursiva e o embelezamento poético só com dificuldade é maior do que o ponto de indiferença em que Beckett se instalou.

A relação com o Novo tem o seu modelo na criança que busca no piano um acorde jamais ouvido, ainda virgem. Mas, o acorde

---

(*) *Jargon der Eigentlichkeit,* na terminologia de Adorno *(N. do T.).*

existia já desde sempre, as possibilidades de combinação são limitadas; na verdade, já tudo se encontra no teclado. O Novo é a nostalgia do Novo, a custo ele próprio; disso enferma tudo o que é novo. O que se experimenta como utopia permanece algo de negativo contra o que existe, embora lhe continue a pertencer. Central nas antinomias actuais é o facto de que a arte deve e pretende ser utopia, e tanto mais decididamente quanto a relação real das funções impede a utopia; e que ela, porém, para não trair a utopia pela aparência e pela consolação, não tem o direito de ser utopia. Se a utopia da arte se realizasse, seria o seu fim temporal. Hegel foi o primeiro a reconhecer que isto se encontrava implicado no seu conceito. Que a sua profecia não se tenha realizado tem a sua razão paradoxal no seu optimismo histórico. Ele traiu a utopia ao construir o existente como se fosse a utopia, a Ideia absoluta. Em oposição à doutrina de Hegel, segundo a qual o espírito universal ultrapassaria a forma da arte, afirma-se a sua outra tese que ordena a arte na existência contraditória, a qual persiste contra toda a filosofia afirmativa. Isto é conclusivo na arquitectura: se ela quisesse, por desgosto nas formas funcionais e na sua total adaptabilidade, entregar-se à fantasia desenfreada, cairia imediatamente no *kitsch*. A arte, tal como a teoria, não está em condições de realizar a utopia; nem sequer negativamente. O Novo enquanto criptograma é a imagem da decadência; só através da sua negatividade absoluta é que a arte exprime o inexprimível, a utopia. Nessa imagem reúnem-se todos os estigmas do repelente e do repugnante na arte moderna. Pela recusa intransigente da aparência de reconciliação, a arte mantém a utopia no seio do irreconciliado, consciência autêntica de uma época, em que a possibilidade real da utopia – o facto de a terra, segundo o estado das forças produtivas, poder ser aqui e agora o paraíso – se conjuga num ponto extremo com a possibilidade da catástrofe total. Na imagem da utopia – não cópia, mas cifra do seu potencial – reaparece o traço mágico da mais remota pré-história da arte sob o sortilégio integral; como se ela, através da sua imagem, quisesse conjurar a catástrofe. O tabu acerca do *telos* histórico é a única legitimação daquilo por que o Novo se compromete no plano político e prático, do seu aparecimento como fim em si.

A ponta que a arte volta para a sociedade é, por seu turno, algo de social, reacção contra a pressão opaca do «corpo social»; tal como o progresso intra-estético, progresso das forças produtivas, especialmente da técnica, está ligado ao progresso das forças produtivas extra-estéticas. Por vezes, forças produtivas esteticamente libertadas representam a libertação real, que é impedida pelas relações de produção. Obras de arte organizadas pelo sujeito podem realizar *tant bien que mal* o que a sociedade organizada sem sujeito não permite; o urbanismo coxeia já necessariamente no seguimento do projecto de uma grande obra desinteressada. O antagonismo no conceito de técnica como de algo de intra-esteticamente determinado e de um desenvolvimento exterior às obras de arte não pode conceber-se de modo absoluto. Surgiu historicamente e pode desaparecer. Hoje em dia, é já possível, na electrónica, produzir artisticamente a partir da natureza específica de meios de origem extra-artística. O salto qualitativo é evidente entre a mão que desenha um animal na parede da caverna e a câmara, que permite o aparecimento simultâneo das imagens em inúmeros lugares. Mas, a objectivação do desenho da caverna perante o imediatamente visto contém já o potencial do procedimento técnico, que opera a separação do acto subjectivo da visão. Toda a obra, enquanto destinada a uma pluralidade, é já, segundo a ideia, a sua reprodução. Que Benjamin, na dicotomia da obra de arte aurática e da obra de arte tecnológica, reprimisse este momento de unidade em favor da diferença, seria de facto a crítica dialéctica à sua teoria. Sem dúvida, a noção de Moderno remonta cronologicamente muito atrás do Moderno enquanto categoria filosófico-histórica; mas esta não é cronológica. É antes o postulado rimbaudiano da consciência mais pro-gressista, na qual os procedimentos técnicos mais avançados e mais diferenciados se interpenetram com as experiências mais avançadas e mais diferenciadas. Mas estas, enquanto sociais, são críticas. Esta arte moderna deve mostrar-se adulta à grande indústria, não a manipulando apenas. O seu próprio comportamento e a sua linguagem formal devem reagir espontaneamente à situação objectiva; a reacção espontânea, enquanto norma, circunscreve um paradoxo eterno da arte. Porque nada pode esquivar-se à experiência da situação, também nada conta que actue como se a ela se subtraísse. Em numerosas obras autênticas da arte moderna, o estrato material industrial é rigorosamente evitado como tema, por desconfiança perante a arte mecânica como pseudomorfose; mas, negada pela redução do tolerado e por uma construção reforçada, afirma-se com maior força: assim é em Klee. Neste aspecto da arte moderna houve tão pouca mudança como no facto da industrialização enquanto critério para o processo vital dos homens. Eis o que confere provisoriamente à noção estética do moderno a sua peculiar invariância. Sem dúvida, não proporciona à dinâmica histórica menor lugar do que o próprio modo de produção industrial, que, durante os últimos cem anos, evoluiu do tipo da fábrica do século XIX para a automação, passando pela produção em massa. O momento conteudal da arte moderna tira a sua força do facto de que os procedimentos mais progressistas da produção material e da sua organização não se limitam ao domínio em que apareceram imediatamente. De um modo que a sociologia ainda não analisou muito bem, eles irradiam a partir daí para as mais afastadas esferas vitais, penetram profundamente na zona da experiência subjectiva que não dá por eles e protege as suas reservas. É moderna a arte que, segundo o seu modo de experiência e enquanto expressão da crise da experiência, absorve o que a industrialização produziu sob as relações de produção dominantes. Isto implica um cânone negativo, proibição do que tal arte moderna nega na experiência e na técnica; e semelhante negação determinada é já quase, por seu turno, o cânone do que é necessário fazer. Que uma tal arte moderna seja mais do que um vago «espírito do tempo» ou um versado *up-to-date* deve-se ao desencadeamento das forças produtivas. Ela é tão determinada socialmente pelo conflito com as relações de produção como intra-esteticamente enquanto exclusão de elementos gastos e de procedimentos técnicos ultrapassados. A modernidade opor-se-á antes a todo o espírito do tempo que domina em cada época e hoje mesmo o deve fazer; a arte moderna radical surge perante os consumidores de cultura convencidos com uma seriedade fora de moda e, também por causa disso, extravagante. Em nenhum lado se exprime de maneira tão enfática a natureza histórica de toda a arte como na irresistibilidade qualitativa da arte moderna; o pensar nas invenções da produção material não constitui uma simples associação. Obras de arte significativas tendem a aniquilar tudo o que, na sua época, não atinge o seu padrão. Por conseguinte, o rancor é uma das razões por que tantas pessoas cultas se fecham à arte moderna radical e por que a força histórica assassina da arte moderna se equipara à decomposição a que se apegam no desespero os detentores da cultura. Contrariamente ao que pretende o cliché, a arte moderna não é débil quando vai demasiado longe segundo esta mesma fraseologia, mas quando não foi demasiado longe, quando as obras vacilam por falta de consequência. Apenas as obras que alguma vez se expuseram têm a oportunidade da sobrevivência, contanto que ela ainda não exista; não aquelas que, por medo do efémero, se perdem no passado. Renascenças de arte moderna moderada, exploradas pela consciência restauradora e seus interessados, fracassam mesmo diante dos olhos e dos ouvidos de um público de modo algum na vanguarda.

Do conceito material do Moderno, bem dirigido contra a ilusão de uma essência orgânica da arte, deriva a utilização consciente dos seus meios. Mesmo aqui convergem a produção material e a produção estética. A necessidade de ir ao mais extremo é a de uma tal racionalidade em relação com o material, e não a de uma competição pseudocientífica com a racionalização do mundo desencantado. Ela separa categoricamente o modernismo material do tradicionalismo. A racionalidade estética exige que todo o meio artístico, tanto em si como segundo a sua função, seja tão determinado quanto possível de maneira a cumprir por si aquilo de que nenhum meio tradicional o alivia. O extremo é proposto pela tecnologia artística, não apenas desejado por uma disposição anímica rebelde. O modernismo moderado é em si contraditório, porque refreia a racionalidade estética. Que cada momento realize numa obra tudo o que ele deve levar a cabo coincide imediatamente com o Moderno enquanto desiderato: a arte moderada subtrai-se-lhe, porque recebe os meios de uma tradição existente ou fictícia e lhe atribui um poder que já não possui. Defender o modernismo moderado pela sua honestidade, que o preservaria de seguir a moda, é desonesto relativamente ao conforto com que se regozijam os defensores. A pretensa imediatidade do seu comportamento artístico é completamente mediatizada. O estado socialmente mais progressista das forças produtivas, das quais uma é a consciência, é, no interior das mónadas estéticas, o estado do problema. As obras de arte indicam na sua própria figura o lugar onde se deve buscar a resposta que elas no entanto, só por si mesmas, não conseguem fornecer sem intervenção; só isto constitui uma tradição legítima na arte. Toda a obra significativa deixa vestígios no seu material e na sua técnica; segui-los é a definição do Moderno como do que se vence a prazo, e não cheirar o que anda no ar. Ela concretiza-se pelo momento crítico. Os vestígios deixados no material e nos procedimentos técnicos, a que adere toda a obra qualitativamente nova, são cicatrizes, os pontos onde as obras precedentes fracassaram. Embora a nova obra sofra dessas cicatrizes, volta-se contra aquelas que deixaram vestígios; o que o historismo aborda enquanto problema de geração na arte remete para o fenómeno em causa e não para a mudança de um sentimento vital puramente subjectivo ou para as modificações dos estilos estabelecidos. O declínio da tragédia grega dá testemunho de tal facto, só o panteão da cultura neutralizada engana a seu respeito. O conteúdo de verdade das obras de arte funde-se com o seu conteúdo crítico. Eis por que exercem a crítica entre si. É isso, e não a continuidade histórica das suas dependências, que liga as obras de arte umas às outras; «uma obra de arte é a inimiga mortal da outra». A unidade da história da arte é a figura dialéctica de uma negação determinada. E não é de outra maneira que ela serve a ideia de reconciliação. Uma ideia, por muito fraca e inexacta que seja, de tal unidade dialéctica brota do modo como os artistas de um género se experimentam como uma comunidade de trabalhadores clandestinos, quase independentemente dos seus produtos particulares.

Por pouco que, na realidade, a negação do negativo constitua uma posição, na esfera estética, ela não se dá sem verdade: no processo de produção artístico subjectivo, a força da negação imanente não se encontra tão acorrentada como no exterior. Artistas de sensibilidade muitíssimo apurada de gosto como Stravinsky e Brecht abordaram, por gosto, o gosto ao contrário; a dialéctica lançou-lhe a mão, ele vai além de si mesmo e eis o que constitui também a sua verdade. Por momentos estéticos subjacentes à fachada obras de arte realistas revelaram-se, no século XIX, por vezes, mais substanciais do que outras que, por si próprias, honravam o ideal de pureza da arte; Baudelaire prestou homenagem a Manet e tomou partido por Flaubert. Segundo a *peinture pure*, Manet excede incomparavelmente Puvis de Chavannes; compará-los um ao outro toca as raias do cómico. O erro do esteticismo foi estético: confundiu o seu próprio conceito de arte com as suas realizações. No cânone dos interditos depositaram-se idiossincrasias dos artistas, mas, por seu turno, elas adquiriram uma obrigação objectiva; do ponto de vista estético, aqui, o particular é literalmente o universal. Com efeito, o comportamento idiossincrático, primeiramente inconsciente e a custo teoricamente transparente a si mesmo, é um sedimento de modos colectivos de reacção. O *kitsch* é um conceito idiossincrático, tão obrigatório como indefinível. Que a arte deve hoje reflectir sobre si própria indica que ela se torna consciente das suas idiossincrasias e as articula. Em consequência disso, a arte aproxima-se da alergia a si mesma; encarnação da negação que exerce, ela é a sua própria. Em correspondência com o passado, o que reaparece torna-se um Outro no aspecto qualitativo. As deformações de figuras e rostos humanos na escultura e na pintura modernas evocam, à primeira vista, obras antigas em que a reprodução dos homens nas formas culturais ou não era desejada ou não era realizável com os meios técnicos disponíveis. Mas, existe uma diferença total, a saber, se a arte, na posse do grau de experiência da imitação, nega esta, tal como indica o termo de deformação, ou se se situa para lá da categoria da cópia; a diferença, para a estética, pesa mais do que o acorde. É dificilmente concebível que a arte, após ter feito a experiência da heteronomia da imitação, de novo a esqueça e regresse ao que foi negado de modo determinado e motivado. Claro está, os interditos de origem histórica não se devem hipostasiar; de outro modo, desafiariam o estratagema, apreciado sobretudo pelos modernos do tipo Cocteau, de subitamente tirarem da manga o interdito temporário, o apresentarem como se fosse fresco, e fruírem a violação do tabu moderno também ela considerada como modernismo. Assim se transforma muitas vezes a modernidade em reacção. O que regressa são problemas, não categorias e soluções pré-problemáticas. Segundo um relato fidedigno, Schönberg, no fim da sua vida, teria dito que aquilo de que se tratava não era a harmonia. Sem dúvida, não profetizava que um dia seria possível trabalhar de novo com os acordes perfeitos, que ele relegara para casos especiais já gastos, graças ao alargamento do material. Permanece, no entanto, aberta a questão da dimensão do simultâneo na música em geral, que se degradara em simples resultado, em algo de irrelevante, de virtualmente aleatório. Retirou-se à música uma das suas dimensões, a da consonância expressiva em si, e foi por isso que o material, enriquecido inconsideradamente, se empobreceu. Não há que restituir os acordes perfeitos ou outros acordes tirados da reserva tonal; é, porém, concebível que, se um dia forças antagonistas qualitativas se levantarem de novo contra a total quantificação da música, a dimensão vertical se encontrará outra vez «na ordem do dia», que os acordes serão escutados com atenção e adquirirão uma valência específica. Algo de análogo se poderia predizer acerca do contraponto, igualmente imerso na integração cega. A possibilidade de um abuso reaccionário não se pode, portanto, minimizar; a harmonia redescoberta, seja ela qual for, adapta-se às tendências harmónicas. Basta apenas representar-se como pode ser fácil, a partir de um desejo não menos fundado da reconstrução de linhas monódicas, a falsa ressurreição daquilo cuja ausência os inimigos da nova música lamentam, a melodia. Os interditos são ao mesmo tempo suaves e rigorosos. A tese, segundo a qual a homeóstase seria plausível como resultante de um jogo de forças, e não como perfeita proporcionalidade sem tensão, implica o interdito fundado dos fenómenos estéticos que, no *Espírito da Utopia* de Bloch, surgem como uma tapeçaria; o interdito estende-se retrospectivamente como se fosse invariante. Mas, mesmo eludida e negada, a necessidade de homeóstase continua a agir. Em vez de resolver os antagonismos, a arte, negativamente, por uma distância extrema tomada a seu respeito, exprime

por vezes poderosas tensões arma-zenadas. As normas estéticas, por grande que seja a importância da sua pressão histórica, ficam atrás da vida concreta das obras de arte. No entanto, participam em si dos seus campos magnéticos. Em compensação, de pouco serve rotular exteriormente as normas com um índice temporal; a dialéctica das obras de arte tem lugar entre tais normas, mesmo as mais avançadas, e a sua estrutura específica. – A necessidade de tomar riscos actualiza-se na ideia do experimental que, simultaneamente, transfere da ciência para a arte a utilização consciente dos materiais, contra a concepção de um procedimento orgânico inconsciente. Actualmente, a cultura oficial concede um espaço particular ao que ela, com desconfiança, considera como experimentação, aguardando já em parte o seu insucesso e assim a neutralizando. Na realidade, uma arte que não experimentasse com dificuldade continua a ser possível. Tão flagrante se tornou a desproporção entre a cultura estabelecida e o estado das forças produtivas: socialmente, o que é em si consequente aparece como uma mudança não obrigatória para o futuro e a arte socialmente desprotegida não está de nenhum modo segura da sua própria validade. A experimentação cristaliza quase sempre, como amostras de possibilidades, sobretudo tipos e géneros, e reduz facilmente a obra concreta ao caso escolar; um dos motivos do envelhecimento da arte nova. Sem dúvida, em estética, os meios e os fins não devem separar-se; no entanto, as experiências que, segundo o seu conceito, quase se interessam antes de mais pelos meios, deixam em vão esperar pelo fim. Além disso, durante os últimos decénios, o conceito de experimentação tornou-se equívoco. Se por volta de 1930 designava ainda a tentativa filtrada pela consciência crítica, em oposição à continuação irreflectida, tornou-se entretanto manifesto que as obras devem conter características, as quais, no processo de produção, não são previsíveis; e que, subjectivamente, o artista era surpreendido pela suas próprias obras. A arte torna-se aqui consciente de um momento sempre presente, posto em evidência por Mallarmé. A imaginação dos artistas dificilmente alguma vez conseguiu abarcar o que produziam. As artes combinatórias, por exemplo, da *ars nova* e, em seguida, dos Países Baixos, introduziram na música da baixa Idade Média efeitos que deveriam ter ultrapassado a imaginação subjectiva dos compositores. Uma combinatória, que os artistas como alienados se obrigaram a mediatizar com a sua imaginação subjectiva, era essencial para a evolução das técnicas artísticas. Mas, assim, intensifica-se o risco de fazer cair os produtos para um nível inferior do de uma imaginação inadequada ou débil. O risco é o da regressão estética. O lugar em que o espírito artístico se eleva acima do simples existente é a ideia, que não capitula perante o simples estar-aí dos materiais e dos procedimentos técnicos. Após a emancipação do sujeito, já não é possível esquivar-se à mediação da obra por meio dele, sem se recair na coisidade medíocre. Os teóricos da música do século XVI já o tinham reconhecido. Por outro lado, só a teimosia poderia negar a função produtiva de elementos não-imaginados, «surpreendentes», em muita da arte moderna, na *action painting* e na música aleatória. A contradição seria resolvida pelo facto de que toda a imaginação possui uma margem de indeterminação, de que esta última não se opõe indissoluvelmente à imaginação. Enquanto Richard Strauss escrevia ainda obras relativamente complexas, o próprio virtuoso não podia representar-se exactamente cada som, cada timbre, cada acorde; é sabido que alguns compositores de ouvido muito apurado ficam em geral muito surpreendidos, ao escutarem realmente a sua orquestra. Contudo, semelhante indeterminação, também a incapacidade, mencionada por Stockhausen, de o ouvido distinguir e imaginar em cachos de sons cada som particular constitui, inserida na precisão, um seu momento, não a sua totalidade. Na gíria dos músicos, é preciso saber claramente se algo ressoa e apenas, no limite, como ressoa. Isso deixa espaço para surpresas, tanto para as que são desejadas como para aquelas que permitem correcções. O que muito cedo ocorre como o *imprévu* de Berlioz não é apenas imprevisto para o ouvinte, mas objectivamente, sendo ao mesmo tempo também previsível para o ouvido. Na experimentação, importa tanto ter em conta o momento de estranheza ao eu como dominá-lo subjectivamente: só enquanto dominado dá testemunho do libertado. O verdadeiro fundamento do risco de todas as obras de arte não é, porém, o seu estrato contingente, mas o facto de que cada uma deve seguir o fogo-fátuo da sua objectividade imanente, sem garantia de que as forças produtivas, o espírito do artista e os seus procedimentos técnicos estejam à altura desta objectividade. Se tal garantia existisse, ela fecharia mesmo a porta ao novo, o qual, por sua vez, contribui para a objectividade e exactidão das obras. O que na arte se pode, sem bafo idealista, chamar a seriedade é o *pathos* da objectividade, que põe diante dos olhos do indivíduo contingente aquilo que é mais e diferente dele na sua insuficiência historicamente necessária. O risco das obras de arte participa nisso, imagem da morte na sua esfera. Mas aquela seriedade é relativizada pelo facto de que a autonomia estética persiste fora de tal sofrimento, de que ela é a imagem e do qual recebe a seriedade. Não é apenas o eco do sofrimento, mas também o atenua; a forma, o *órganon* da sua seriedade, é também o da neutralização do sofrimento. Cai assim numa confusão irremediável. A exigência da completa responsabilidade das obras de arte aumenta o peso da sua culpa; eis por que importa pô-la em contraponto com a exigência antitética da irresponsabilidade. Esta faz lembrar o ingrediente do jogo, sem o qual a arte, tal como a teoria, não pode ser concebida. Enquanto jogo, a arte procura expiar a sua aparência. Além disso, a arte é irresponsável enquanto cegueira, enquanto *spleen* e, sem ele, de nenhum modo existe. A arte de responsabilidade absoluta desemboca na esterilidade, cujo aroma raramente falta às obras de arte logicamente organizadas; a absoluta irresponsabilidade rebaixa-as à brincadeira; uma síntese orienta-se pelo seu próprio conceito. Tornou-se ambivalente. A relação com a antiga dignidade da arte, com o que, em Hölderlin, se chama «o nobre e sério génio» (14). A arte conserva essa dignidade perante a indústria cultural; dois compassos de um quatuor de Beethoven que se apanham, ao abrir o rádio, entre a onda turva das canções de sucesso, estão dela revestidos. Em contrapartida, a arte moderna, que se adornasse com a dignidade, seria ideológica sem remissão. Teria de ser afectada, colocar-se em pose, transformar-se noutro diferente do que pode ser, para sugerir a dignidade. A sua seriedade obriga-a precisamente a desembaraçar-se da pretensão já irremediavelmente comprometida pela religião wagneriana da arte. O tom solene condenaria igualmente as obras de arte ao ridículo tal como o comportamento de poder e de majestade. Sem dúvida, a arte não é concebível sem a força subjectiva para as formas, mas nada tem a ver com a atitude de força na expressão das obras. Mesmo subjectivamente, é uma má situação a respeito de tal força. A arte, por seu turno, participa tanto da força como da fraqueza. O abandono sem reserva da dignidade pode tornar-se na obra de arte o «órganon» da sua força. De que força necessitava Verlaine, este filho magnificamente dotado de rico burguês, para assim se deixar ir, para se degradar de tal modo que se tornou no instrumento passivo e cambaleante da sua poesia. Censurá-lo, como ousou Stefan Zweig, por ter sido um fraco, não é apenas mesquinho, mas dispensa o exame das variedades de comportamento produtivo: sem a sua fraqueza, Verlaine teria sido tão incapaz de escrever os seus mais belos poemas como de escrever em seguida os mais pobres que, enquanto *raté,* vendeu nos saldos.

---

(14) Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*. (Kleine Stuttgarter Ausgabe). Vol. 2: Gedichte nach 1800, org. por F. Beissner, Stuttgart 1953, p. 3 («Gesang des Deutschen»).

Para subsistir no meio dos aspectos mais extremos e sombrios da realidade, as obras de arte que não querem vender-se como consolação deviam tornar-se semelhantes a eles. Hoje em dia, a arte radical significa arte sombria, negra como sua cor fundamental. Grande parte da produção contemporânea desqualifica-se por não atender nada a este facto, comprazendo-se infantilmente nas cores. O ideal do negro constitui, conteudalmente, um dos mais profundos impulsos da abstracção. Talvez os jogos de sonoridades e de cores correntes reajam ao empobrecimento que semelhante ideal traz consigo; pode ser que a arte, um dia, sem traição, venha abolir esse mandamento, como Brecht pôde perceber, ao escrever os versos: «Que tempos são estes em que falar de árvores é quase uma ofensa porque se faz silêncio sobre tantos crimes!» (15). A arte denuncia a excessiva pobreza por meio da que lhe é peculiar e voluntária; mas denuncia também a ascese e não pode, sem mais, erigi-la em sua norma. No empobrecimento dos meios, que o ideal do negro, se é que não toda a objectividade, consigo traz, empobrece-se também o poetizado, o pintado, o composto; as artes mais progressistas impedem este empobrecimento até à beira do mutismo. Que o mundo, perdido que foi, segundo o verso de Baudelaire(16), o seu perfume e, em seguida, a sua cor, de novo o receba da arte, só parece possível à ingenuidade. Isso continua a abalar a possibilidade da arte, sem no entanto a deixar destruir. De resto, durante o primeiro período do romantismo, um artista como Schubert, tão explorado mais tarde pela afirmação, perguntava já se havia música alegre e jovial. A injustiça, que toda a arte engraçada, sobretudo a de divertimento, gera é uma injustiça para com os mortos, para com a dor acumulada e muda. Apesar de tudo, a arte negra possui traços que, mesmo se fossem definitivos, selam o desespero histórico; na medida em que tudo se pode ainda modificar, tais traços não passariam de efémeros. O que o hedonismo estético, o qual sobreviveu às catástrofes, censura como perversão ao postulado do sombrio, erigido pelos surrealistas em programa como humor negro, a saber, que os momentos mais tenebrosos da arte devem preparar algo como o prazer, reduz-se a que a arte e uma consciência recta dela só podem encontrar a sua felicidade na capacidade de resistência. Esta felicidade irradia na aparição sensível. Tal como nas obras de arte correctas o seu espírito se comunica ainda ao fenómeno mais inflexível, o salva por assim dizer de modo sensível, assim, desde Baudelaire, também o tenebroso seduz sensivelmente como antítese ao engano da fachada sensível da cultura. Há mais prazer na dissonância do que na consonância: isto acontece ao hedonismo medida por medida. O elemento cortante, reforçado dinamicamente, diferenciado em si e da uniformidade do afirmativo, torna-se fascínio; e este fascínio, dificilmente menos do que o desgosto perante a debilidade mental positiva, conduz a arte nova para uma terra-de-ninguém, substituto da terra habitável. No *Pierrot lunaire* de Schönberg, onde a essência imaginária e a totalidade da dissonância se unem de modo cristalino, realizou-se pela primeira vez este aspecto da arte moderna. A negação pode transformar-se em prazer, mas não em positivo.

---

(15) Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke,* Francoforte, 1967, vol. 9, p. 723 («An die Nachgeborenen»).

(16) Cf. Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes,* org. Y.-G. Le Dantec e C. Pichois, Paris, 1961, p. 72: «Le Printemps adorable a perdu son odeur!»

A arte autêntica do passado, que hoje tem de se ocultar, não é assim determinada. As grandes obras esperam. Algo do seu conteúdo de verdade não se esvanece com o sentido metafísico, por pouco que ele se possa fixar; é por seu intermédio que elas permanecem eloquentes. A uma humanidade libertada deveria caber a herança da sua pré-história, uma vez expiada. O que outrora foi verdadeiro numa obra de arte e foi desmentido pelo curso da história, só pode de novo vir à luz quando se modificarem as condições em virtude das quais aquela verdade foi liquidada: tão profunda é, no plano estético, a penetração recíproca do conteúdo de verdade e da história. A realidade reconciliada e a verdade restituída do passado deveriam convergir. O que na arte do passado é ainda experienciável e se pode atingir pela interpretação é como que uma directriz para um tal estado. Nada garante que ela seja realmente recompensada. A tradição não deve negar-se abstractamente, mas criticar-se de modo não ingénuo, segundo a situa-ção presente: o presente constitui assim o passado. Nada deve aceitar-se sem exame, só porque existe e outrora valeu alguma coisa, mas também nada deve ser eliminado porque passou: o tempo, só por si, não é nenhum critério. Uma reserva incalculável de coisas do passado revela-se imanentemente como insuficiente, sem que as obras em questão o tenham sido na sua situação original e para a consciência da sua própria época. As deficiências são desmascaradas no decurso do tempo, deficiências, porém, de qualidade objectiva, não do gosto que se modifica. – Só o elemento mais progressista tem a possibilidade de resistir à desintegração no tempo. Na sobrevivência das obras, porém, manifestam-se diferenças qualitativas que de nenhum modo coincidem com o grau de modernidade da sua época. No comum *bellum omnium contra omnes,* que enche a história da arte, é possível que, como passada, a arte moderna mais antiga predomine sobre a arte mais nova. Mas não que algum dia o que se tornou antiquado *par ordre du jour* consiga revelar-se duradouramente mais genuíno do que a arte avançada. A esperança de renascenças dos Pfitzner e Sibelius, dos Carossa e Hans Thoma, diz mais sobre os que acalentam semelhante esperança do que acerca da persistência do valor de tais espíritos. Mas, em virtude da evolução histórica, é possível que obras se actualizem mediante a *correspondance* com obras ulteriores: nomes como Gesualdo da Venosa, Greco, Turner, Büchner são exemplos conhecidos de todos, não redescobertos por acaso após a ruptura com a continuidade da tradição. Mesmo obras que tecnicamente ainda não tinham atingido o padrão da sua época, como as primeiras sinfonias de Mahler, comunicam com as ulteriores e, sem dúvida, por força daquilo que as separava do seu tempo. A sua música tem o elemento mais progressista na recusa simultaneamente desajeitada e objectiva da embriaguês sonora neo-romântica, mas a recusa era, por seu lado, escandalosa, talvez igualmente tão moderna como as simplificações de Van Gogh e dos Fauvistas perante o impressionismo.

Tão pouco é a arte imagem do sujeito, tão justa é a crítica de Hegel face à expressão de que o artista deveria ser mais do que a sua obra – não é raro que seja menos, de certa maneira o invólucro vazio do que ele objectiva na coisa –, tão verdade continua a ser que nenhuma obra de arte pode ter êxito a não ser que o sujeito a encha de si mesmo. Não reside no sujeito, enquanto «órganon» da arte, o ultrapassar a separação a ele augurada, que não é a separação do estado de espírito e da consciência ocasional. Através, porém, desta situação, a arte enquanto elemento espiritual é compelida à mediação subjectiva na sua constituição objectiva. A parte subjectiva na obra de arte é em si mesma um fragmento de objectividade. Sem dúvida, o momento mimético inalienável na arte é, segundo a sua substância, um universal, que, no entanto, só é possível atingir através da idiossincrasia indissolúvel do sujeito individual. Se a arte é em si e no mais íntimo de si mesma um comportamento, então não deve isolar-se da expressão e esta não existe sem sujeito. A passagem para o universal discursivamente discernível, mediante o qual os sujeitos individuais, que reflectem sobretudo politicamente, esperam subtrair-se à sua atomização e impotência, é esteticamente uma recaída na heteronomia. Se a causa do artista deve ir além da sua contingência, deve então pagar por, diferentemente daquele que pensa discursivamente, não poder elevar-se acima de si mesmo e dos limites objectivamente fixados. Ainda que um dia se modificasse a estrutura atomista da sociedade, a arte não teria de sacrificar a sua ideia social, como é em geral possível sacrificar um particular ao universal social: enquanto o particular e o universal divergirem, não há liberdade. Antes, esta proporcionaria ao particular aquele direito que, esteticamente, hoje em dia já não é reivindicado em nenhum lugar a não ser nos constrangimentos idiossincráticos, a que os artistas têm de obedecer. Quem, perante a imoderada pressão colectiva, insista na penetração da arte através do sujeito, não deve de nenhum modo pensar sob o véu subjectivista. No ser para-si estético reside o que pelo elemento colectivamente mais progressista escapou ao sortilégio. Toda a idiossincrasia, em virtude do seu momento mimético pré-individual, vive das forças colectivas, de que ela própria é inconsciente. A reflexão crítica do sujeito, por isolado que esteja, vela por que estas não arrastem para a regressão. O pensamento social sobre a estética está habituado a descurar o conceito de força produtiva. No mais profundo, porém, dos processos tecnológicos, ela é o sujeito; solidificou-se em tecnologia. As produções, que o evitam, e pretendem por assim dizer tornar-se esteticamente independentes, devem corrigir-se na adesão ao sujeito.

A rebelião da arte contra a sua falsa espiritualização – intencional – por exemplo, a de Wedekind no programa de uma arte corporal, é por sua vez uma rebelião do espírito que, embora nem sempre, no entanto se nega a si mesmo. Ele está, porém, presente na situação actual da sociedade em virtude apenas do *principium individuationis*. Em arte, é possível um trabalho colectivo; é difícil imaginar a extinção da subjectividade que lhe é imanente. Se houvesse de ser de outro modo, existiriam as condições para a consciência social total ter atingido o estado que não mais a ponha em

conflito com a consciência mais progressista e esta é, hoje, unicamente a dos indivíduos. A filosofia burguesa idealista, mesmo nas suas modificações mais subtis, não conseguiu, na teoria do conhecimento, derrubar o solipsismo. Para a consciência normal burguesa, a teoria do conhecimento não teve qualquer consequência. A arte surge-lhe como necessária e imediatamente «intersubjectiva». Deve inverter-se esta relação da teoria do conhecimento e da arte. Aquela, através da auto-reflexão crítica, pode eliminar o fascínio solipsista, enquanto que o ponto de referência subjectivo da arte permanece realmente o que o solipsismo fingia simplesmente na realidade. A arte é a verdade filosófico-histórica do solipsismo falso em si. Nele não pode ser voluntariamente ultrapassado o estado que a filosofia erradamente hipostasiou. A aparência estética é o que o solipsismo extra-esteticamente confunde com a verdade. Porque não atende à diferença central, o ataque de Lukács à arte moderna radical passa totalmente a seu lado. Contamina-a com correntes real ou supostamente solipsistas da filosofia. No entanto, o semelhante é aqui e além simplesmente o contrário. – Um momento crítico do tabu mimético levanta-se contra essa quentura morna, que hoje começa a expandir-se como expressividade. As emoções expressivas geram uma espécie de contacto, com que o conformismo se alegra vivamente. Foi em tal estado de espírito que se absorveu o *Wozzeck* de Berg e se jogou reaccionariamente contra a escola de Schönberg, que não nega a sua música em nenhum compasso. O paradoxo deste estado de coisas concentra-se no prefácio de Schönberg às *Bagatelas para quarteto de cordas* de Webern, uma obra extremamente expressiva: elogia-a porque desdenha um calor animal. Contudo, semelhante calor encontra-se, entretanto, também atestado nas obras cuja linguagem outrora o recusava, justamente em nome da autenticidade da expressão. A arte sólida polariza-se, por um lado, para uma expressividade que recusa mesmo a última reconciliação, não edulcorada e inconsolada, que se torna construção autónoma; por outro, para a inexpressividade da construção, que exprime a impotência crescente da expressão. – A discussão sobre o tabu, que pesa sobre o sujeito e a expressão, diz respeito a uma dialéctica da maioridade. O seu postulado em Kant, enquanto postulado da emancipação do fascínio infantil, vale tanto para a razão como para a arte. A história da arte moderna é a história do esforço pela maioridade, enquanto antipatia organizada e crescente pelo infantilismo da arte, a qual certamente se torna pueril apenas segundo o critério da estreita racionali-dade pragmática. Contudo, a arte não se rebela menos contra o próprio tipo de racionalidade que, passando por cima da relação fim-meios, esquece os fins e fetichiza os meios em fins. Semelhante irracionalidade no princípio da razão é desmascarada pela irracionalidade independente e ao mesmo tempo racional da arte nos seus procedimentos técnicos. Ela põe em evidência o infantil no ideal do adulto. A imaturidade a partir da maturidade é o protótipo do jogo.

Na arte moderna, o *métier* é fundamentalmente diverso das instruções artesanais tradicionais. A sua noção designa o conjunto das faculdades pelas quais o artista faz justiça à concepção e rompe assim com o cordão umbilical da tradição. No entanto, o *métier* não brota apenas da obra particular. Nenhum artista aborda alguma vez a sua obra unicamente com os seus olhos, os seus ouvidos, o sentido verbal dela. A realização do específico pressupõe sempre qualidades que são adquiridas para lá dos limites da especificação; apenas os diletantes confundem a *tabula rasa* com a originalidade. O *totum* das forças investidas na obra de arte, aparentemente algo de subjectivo apenas, é a presença potencial do colectivo na obra, em proporção com as forças produtivas disponíveis: contém a mónada sem janelas. É o que se manifesta da maneira mais drástica nas correcções críticas do artista. Em cada melhoramento, a que se vê obrigado, frequentemente em conflito com o que ele considera o primeiro impulso, trabalha ele como agente da sociedade, indiferente quanto à consciência desta. Encarna as forças produtivas sociais sem, ao mesmo tempo, estar necessariamente ligado às censuras ditadas pelas relações de produção, que ele também critica sempre mediante o rigor do *métier*. Para muitas das situações individuais com que a obra confronta o seu autor deve talvez haver permanentemente à disposição uma pluralidade de soluções, mas a diversidade de tais soluções é finita e perceptível em toda a sua extensão. O *métier* põe os limites contra a infinidade nefasta nas obras. Define concretamente o que se poderia chamar, com um conceito da lógica hegeliana, a possibilidade abstracta das obras de arte. Eis por que todo o artista autêntico se encontra obcecado com os seus procedimentos técnicos; o fetichismo dos meios tem também o seu momento legítimo.

Que a arte não deve reduzir-se à polaridade indiscutível do mimético e do construtivo como a uma fórmula invariante reconhece-se pelo facto de que, de outro modo, a obra de arte de qualidade deveria oscilar entre os dois princípios. Mas, na arte moderna, foi frutuoso o que se dirigiu para um dos extremos, não o que ficou no meio; quem se esforçasse por realizar a síntese entre os dois seria recompensado por um consenso suspeito. A dialéctica desses momentos assemelha-se à dialéctica lógica, em que é apenas num que o outro se realiza, não no meio. A construção não é correcção ou certeza objectivante da expressão, mas deve, por assim dizer, acomodar-se sem planificação aos impulsos miméticos; aí reside a superioridade da *Erwartung* de Schönberg sobre muito do que dela fez um princípio, que, por sua vez, era um princípio de construção. No expressionismo sobrevivem, como algo de objectivo, os fragmentos que dispensam o arranjo construtivo. A isso corresponde o facto de que nenhuma construção, enquanto forma vazia de conteúdo humano, se deve cumular de expressão. As obras adquirem esta expressão pela frieza. As obras cubistas de Picasso, e aquilo por que ele mais tarde as remodelou, são muito mais expressivas pelo ascetismo da expressão do que os produtos estimulados pelo cubismo, mas que mendigavam a expressão e se tornaram implorantes. Isto leva-nos muito além da disputa do funcionalismo. A crítica da objectividade enquanto crítica de uma forma de consciência reificada não pode introduzir fraudulentamente nenhuma negligência, que se imagina, por uma diminuição da exigência construtiva, restaurar a fantasia pretensamente livre e, assim, o momento expressivo. Hoje, o funcionalismo, cujo protótipo reside na arquitectura, deveria levar tão longe a construção que ela adquire valor expressivo através da recusa das formas tradicionais e semitradicionais. A grande arquitectura recebe a sua linguagem superfuncional onde, livre dos seus fins, os testifica por assim dizer mimeticamente como seu conteúdo. A Ópera de Berlim, construída por Scharoun, é bela porque, de modo a realizar espacialmente as condições ideais para a música orquestral, a ela se torna semelhante sem lhe ir buscar empréstimos. Enquanto o seu objectivo nela se exprime, transcende ela a mera finalidade sem que, de resto, seja garantida uma tal passagem às formas finais. A condenação neo-realista da expressão e de toda a mimese como algo de ornamental e supérfluo, como ingredientes subjectivos não obrigatórios, só vale na medida em que a construção é fornecida com a expressão; não vale para as formas de expressão absoluta. A expressão absoluta seria objectiva, seria a própria coisa. O fenómeno da *aura* descrito por Benjamin com uma negação nostálgica perverteu-se onde ele se aplica e deste modo simula; onde produtos, que após a produção e a reprodução se opõem ao *hic et nunc,* se baseiam na aparência de um tal *hic et nunc,* como o filme comercial. Isso, evidentemente, prejudica também o produto individual, desde que este conserve a *aura,* ordene o particular e se apresse a socorrer a ideologia, a qual se mimoseia com o bem individuado, que existiria ainda no mundo administrado. Por outro lado, a teoria da *aura,* manuseada adialecticamente, presta-se ao abuso. Com ela, a *Entkunstung* da arte deixa-se trocar em *slogan*, que na época da reprodutibilidade técnica da obra de arte se difunde. Segundo a tese de Benjamim, o *hic et nunc* da obra de arte não é apenas a sua *aura,* mas aquilo que nela ultrapassa sempre o seu carácter de dado, o seu conteúdo; não é possível suprimi-lo e querer a arte. Também as obras desmistificadas são mais do que o que nelas apenas ocorre. O «valor de exposição», que aí deve substituir o «valor cultual» aurático, é uma *imago* do processo de troca. À disposição deste está a arte que adere ao valor de exposição, tal como as categorias do realismo socialista se acomodam ao *status quo* da indústria cultural. A negação do compromisso nas obras de arte torna-se crítica da própria ideia da sua coerência, da sua perfeição e integração sem falhas. A coerência desfaz-se perante o que lhe é superior, a verdade do conteúdo, que já não se satisfaz nem na expressão – pois esta recompensa a individualidade impotente com uma importância enganadora – nem na construção – porque ela *é* mais do que simplesmente análoga ao mundo administrado. A integração extrema é extrema só na aparência e isso provoca a sua modificação: os artistas que a levam a cabo mobilizam, desde o último Beethoven, a desintegração. O conteúdo de verdade da arte, cujo «órganon» era a integração, volta-se contra a arte e nesta viragem encontra o seu instante enfático. Mas, é nas suas próprias obras que os artistas encontram essa necessidade, um *surplus* de organização, de disciplina; isso leva-os a pôr de lado a varinha mágica como o Próspero de Shakespeare, por meio do qual fala o poeta. A verdade de tal desintegração, porém, só pode obter-se mediante o triunfo e a falta da integração. A categoria do fragmentário, que tem aqui o seu lugar, não é a da particularidade contingente: o fragmento é a parte da totalidade da obra, e que se lhe contrapõe.

É um lugar comum afirmar que a arte não se deixa absorver no conceito de belo mas que, para o realizar, precisa do feio como sua negação. Mas, com isto, a categoria do feio enquanto cânone dos interditos não foi suprimida. Não proíbe mais as violações das regras gerais; interdiz, no entanto, as que se opõem à consonância imanente. A sua universalidade é ainda apenas o primado do particular: o que não é específico deve deixar de existir. A interdição do feio tornou-se a do que não é constituído *hic et nunc,* do não totalmente organizado – do bruto. Dissonância é o termo técnico para a recepção através da arte daquilo que tanto a estética como a ingenuidade chamam feio. Seja como for, o feio deve constituir ou poder constituir um momento da arte; uma obra do discípulo de Hegel, Rosenkranz, tem o título «Estética do feio» (17). A arte arcaica e, em seguida, a arte tradicional, desde os faunos e os silenos do helenismo, abunda em representações cujo tema se considera feio. A importância deste elemento aumentou de tal modo na arte moderna que daí surgiu uma nova qualidade. Segundo a estética tradicional, este elemento contrapõe-se à lei formal que domina a obra, é integrado por ela e confirma-a precisamente com a força da liberdade subjectiva na obra perante os temas. Estes seriam, contudo, belos no sentido mais elevado: pela sua função na composição do quadro ou na elaboração do equilíbrio dinâmico; a beleza, com efeito, segundo um *topos* hegeliano, não se deve ao equilíbrio como resultado apenas, mas sempre e ao mesmo tempo à tensão, que produz o resultado. A harmonia que, enquanto resultado, nega a tensão que a garante, transforma-se assim em elemento perturbador, falsidade e, se se quiser, dissonância. O aspecto harmonioso do feio erige-se, na arte moderna, em protesto. Daí brota algo de qualitativamente novo. O horror anatómico em Rimbaud e Benn, o fisicamente repugnante e repelente em Beckett, os traços escatológicos de muitos dramas contemporâneos, nada têm em comum com a trivialidade camponesa dos quadros holandeses do século XVII. O prazer anal e o orgulho da arte demitem-se, dada a dificuldade em se incorporarem um no outro; no feio capitula a lei formal como impotente. Tão inteiramente dinâmica é a categoria do feio como igualmente necessária é a sua contraparte, a categoria do belo. Ambas escarnecem de uma fixação definitória tal como é imaginada por qualquer estética, cujas normas, mesmo indirectamente, se orientam por essas categorias. O juízo de se alguma coisa, uma paisagem devastada por uma zona industrial, um rosto deformado pela pintura, seria simplesmente feia, talvez responda espontaneamente a tais fenómenos, mas dispensa a auto-evidência com que ele se exprime. A impressão da fealdade da técnica e da paisagem industrial não está formalmente assaz justificada, poderia ainda, de resto, subsistir em formas finais plenamente constituídas, esteticamente íntegras, no sentido de Adolf Loos. Esta impressão remete para o princípio da violência, da destruição. Os fins estabelecidos não estão reconciliados com o que a natureza, por muito mediatizada que seja, quer dizer de si mesma. Na técnica, a violência quanto à natureza não é reflectida por representação, mas salta à vista imediatamente. Isso só poderia ser modificado por uma reorientação das forças técnicas de produção, que não se medem mais apenas pelos fins queridos, mas também pela natureza, que assume aqui uma forma técnica. O desencadeamento das forças produtivas poderia, após a supressão da penúria, estender-se por outra dimensão do que a do simples aumento quantitativo da produção. Indícios disso surgem onde edifícios funcionais se harmonizam com formas e linhas de paisagem; onde os materiais, a partir dos quais se fizeram artefactos, provêm do seu meio e nele se integram, como muitas cidadelas e castelos. O que se chama paisagem cultural é belo como esquema desta possibilidade. A racionalidade que apelasse para tais motivos poderia ajudar a fechar as feridas da racionalidade. Mesmo a condenação ingenuamente levada a cabo pela consciência burguesa sobre a fealdade da paisagem transtornada pela indústria diz respeito a uma relação, a dominação visível da natureza, onde a natureza vira para os homens a fachada do não-dominado. Aquela indignação insere-se, pois, na ideologia da dominação. Semelhante fealdade desapareceria se, um dia, a relação dos homens com a natureza se expurgasse do carácter repressivo, que perpetua a opressão do homem, e não o inverso. Num mundo devastado pela técnica, o potencial para isso reside numa técnica tornada pacífica, não em enclaves planificados. Nada do que se supõe simplesmente feio existe que não possa, pelo seu valor posicional na obra, emancipada da culinária, rejeitar a sua fealdade. O que aparece como feio é, antes de mais, o que está historicamente envelhecido, o que é rejeitado pela arte a caminho da sua autonomia, o que é em si mesmo mediatizado. O conceito de feio poderia em todos os momentos ter surgido no afastamento da arte da sua fase arcaica: assinala o seu retorno permanente, entretecido com a dialéctica do iluminismo, em que a arte participa. A fealdade arcaica, as máscaras cultuais, canibalisticamente ameaçadoras, eram algo de intrínseco, imitação do temor que elas difundiam à sua volta como expiação. Com a despotenciação do temor mítico através do despertar do sujeito, aqueles rasgos são assumidos pelo tabu, de que eles foram o «órganon»; tornam-se feios só perante a ideia da reconciliação, que vem ao mundo com o sujeito e a sua liberdade nascente. Mas, os velhos espantalhos subsistem na história, que não redime a liberdade e na qual o sujeito, enquanto agente da servidão, prolonga o fascínio mítico, contra o qual se revolta e sob o qual se encontra. A frase de Nietzsche – todas as coisas boas foram um dia coisas más – e o ponto de vista de Schelling sobre o terror original puderam experimentar-se na arte. O conteúdo abolido e restaurado é sublimado em imaginação e em forma. A beleza não é o começo platonicamente puro, mas tomou forma na recusa do antigo objecto de temor, que só se torna feio, por assim dizer, emerge retrospectivamente, a partir do seu *telos*. A beleza é o fascínio sobre o fascínio e ele transmite-se a ela. A plurivocidade do feio provém de o sujeito subsumir na sua categoria abstracta e formal tudo aquilo sobre que na arte se proferiu o seu veredicto, tanto a sexualidade polimorfa como a desfiguração e a morte através da violência. A partir do que se repete surge aquele *OUTRO* antitético sem o qual a arte, segundo o seu próprio conceito, não existiria; recebido mediante a negação, esse *outro* corrói correctivamente o afirmativo da arte espiritualizante, antítese do belo de que fora antítese. Na história da arte, a dialéctica do feio absorve também a categoria do belo em si; o *kitsch* e, sob este aspecto, o belo enquanto feio, interdito em nome do próprio belo que ele outrora foi e a que agora se contrapõe em virtude da ausência do seu contrário. Mas, que o conceito do feio se deixe definir apenas formalmente, como o seu correlato positivo, está em íntima relação com o processo imanente da *Aufklärung* da arte. Pois quanto mais ela é dominada pela subjectividade e quanto mais irreconciliável se deve mostrar com tudo o que lhe está pré-ordenado, tanto mais a razão subjectiva, o princípio formal simplesmente, se torna cânone estético(18). Este princípio formal, obedecendo às legalidades subjectivas sem consideração pelo seu *outro*, mantém, sem ser abalado por um qualquer *outro*, o seu carácter de satisfação: a subjectividade, inconsciente de si mesma, saboreia o sentimento da sua dominação. A estética da satisfação, expurgada uma vez da crua materialidade, coincide com as relações matemáticas no objecto artístico, de que a mais célebre, na arte plástica, é a secção de ouro, que tem o seu equivalente nas relações dos harmónicos simples da consonância musical. A toda a estética do prazer fica bem o título paradoxal do Don Juan de Max Frisch: o amor da geometria. No

---

(17) Cf. Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen,* Königsberg 1853.

---

(18) Cf. Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Pilosophische Fragmente*, 2.ª ed., Francoforte 1969, *passim*.

conceito do feio e do belo, a arte tem de pagar como preço o formalismo, tal como o professa a estética kantiana, contra o qual a forma artística não está imunizada, porque ela se levanta contra a dominação das forças naturais unicamente para a continuar como domínio sobre a natureza e os homens. O classicismo formalista comete uma afronta: mancha justamente a beleza que o seu conceito glorifica, através da violência, do que arranja, do que «compõe», do que se apega às suas obras exemplares. O que é imposto, acrescentado, contradiz secretamente a harmonia, que a sua dominação toma a peito estabelecer: a obrigação imposta permanece facultativa. Sem que o carácter formal do feio e do belo deva ser anulado imediatamente pela estética do conteúdo, o seu conteúdo é definível. Confere-lhe precisamente o peso que obsta a que se corrija a abstracção imanente do belo por um excedente grosseiro da materialidade. A reconciliação como acto de violência, o formalismo estético e a vida irreconciliada formam uma tríade.

O conteúdo latente da dimensão formal feio-belo tem o seu aspecto social. O motivo da admissão do feio foi antifeudal: os camponeses tornaram-se capazes de arte. Depois, em Rimbaud, cujos poemas sobre os cadáveres desfigurados prosseguiam essa dimensão mais desabridamente do que os próprios *Martyrs* de Baudelaire, a mulher afirma, no assalto às Tulherias: «Je suis crapule»(19), quarto estado ou *Lumpenproletariat*. O oprimido, que deseja a revolução, é vulgar, segundo as normas da bela vida da sociedade feia, desfigurado pelo ressentimento, carrega todos os estigmas da degradação sob o fardo do trabalho servil, sobretudo corporal. Entre os direitos humanos dos que pagam as despesas da cultura há, dirigido polemicamente contra a totalidade afirmativa e ideológica, também isto: que aqueles estigmas sejam votados à Mnemósina como *imago*. A arte deve transformar em seu próprio afazer o que é ostracizado enquanto feio, não já para o integrar, atenuar ou reconciliar com a sua existência pelo humor, que é mais repelente que tudo o repulsivo, mas para, no feio, denunciar o mundo que o cria e reproduz à sua imagem, embora mesmo aí subsista ainda a possibilidade do afirmativo enquanto assentimento à degradação em que facilmente se transforma a simpatia pelos reprovados. No pendor da arte nova pelo revulsivo e fisicamente repugnante, ao qual os apologetas do estado de coisas existente nada de mais forte sabem contrapor a não ser que esse estado de coisas é já suficientemente feio e que, portanto, a arte deve votar-se à simples beleza, transparece o motivo crítico e materialista, na medida em que a arte, mediante as suas formas autónomas, denuncia a dominação, mesmo a que está sublimada em princípio espiritual, e dá testemunho do que tal dominação reprime e nega. Esse motivo, ainda como aparência, permanece na forma o que ele era para além da forma. Poderosos valores estéticos são libertos pelo socialmente feio: a tristeza inimaginável da primeira parte da *Ascensão* de Hannele. O procedimento é comparável à introdução de grandezas negativas: conservam a sua negatividade no contínuo da obra. O estado de coisas existente só se realiza na medida em que engole gráficos com crianças de trabalhadores morrendo à fome, representações extremas como documentos daquele bom coração que, mesmo no mais maligno, pulsaria e lhe permitiria assim dizer que ele não é o mais malvado. A arte labora contra semelhante acordo abandonando pela linguagem das formas o resto da afirmação que conservava no realismo social: é o momento social no radicalismo formal. A infiltração da moral no estético, tal como Kant a procurava fora das obras de arte, no sublime, é difamada como degeneração pela apologia da cultura. A arte teve tanta dificuldade em fixar os seus limites na sua evolução, observou-os tão pouco, enquanto divertimento, que o que recorda a fragilidade desses limites, todo o híbrido, provoca a mais viva defesa. O veredicto estético do feio apoia-se na tendência psicológico-social verificada para, com razão, equiparar o feio à expressão do sofrimento e, projectivamente, a desprezar. O *Reich* de Hitler, tal como em toda a ideologia burguesa, também aqui fez a prova: quanto mais se torturava nas caves tanto mais inexoravelmente se velava para salvar a fachada. As teorias dos invariantes tendem à

---

(19) Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, org. R. de Renéville e J. Mouquet, Paris, 1965, p. 44 («Le Forgeron»).

censura da decadência. A sua antítese deve ser justamente a natureza, por ela é responsável o que para a ideologia se chama decadência. A arte não tem de se defender contra a censura de degenerescência; ao defrontar tal censura, recusa-se a aceitar o infame curso do mundo como natureza inamovível. Mas, dado que a arte tem o poder de ocultar o que lhe é contrário, sem nada perder do seu desejo, antes transforma o seu desejo em força, o momento do feio aparenta-se à sua espiritualização, tal como George observara com toda a clarividência no prefácio à tradução das *Fleurs du mal*. O título de *Spleen et Idéal* insinua isso, se, por detrás das palavras, se puder ver de outro modo a obsessão pela sua inflexibilidade contra a inserção numa forma, por algo inimigo da arte enquanto agente da arte, que amplia o seu conceito muito além da noção de ideal. Eis para que serve o feio na arte. Mas a fealdade e a crueldade na arte não são apenas um *representado*. O seu próprio gesto, como Nietzsche sabia, tem algo de cruel. Nas formas, a crueldade torna-se imaginação: extirpar algo do vivo, do corpo da linguagem, dos sons, da experiência visível. Quanto mais pura a forma, maior a autonomia das obras, portanto, mais cruéis elas são. Apelos para uma atitude mais humana das obras de arte, para a adaptação aos homens como seu público virtual, diluem normalmente a qualidade, debilitam a lei formal. A arte oprime o que, no sentido mais lato, elabora, rito da dominação da natureza que sobrevive no jogo. Tal é o pecado original da arte; é também o seu permanente protesto contra a moral, que pune cruelmente a crueldade. São, porém, bem sucedidas as obras de arte que, do amorfo, ao qual elas incondicionalmente violentam, algo preservam para a forma, que enquanto separada o provoca. Só isso é o reconciliado na forma. Contudo, a violência que incide sobre os temas é copiada por aquela que deles promana e que perdura na sua resistência contra a forma. A dominação subjectiva da inserção na forma não se expande em temas indiferentes, mas é deles tirada. A crueldade da inserção na forma é a mimese do mito, com que ela lida. O génio grego alegorizou isto inconscientemente: um relevo dórico antigo do museu arqueológico de Palermo, de Selinonte, representa Pégaso como brotando do sangue da Medusa. Se, nas novas obras de arte, a crueldade levanta sem fingimento a sua cabeça, ela reconhece assim a verdade segundo a qual, perante a superioridade da realidade, a arte não mais pode *a priori* sentir-se capaz da transformação do terrível na forma. O cruel é um elemento da sua auto-reflexão crítica; duvida da pretensão ao poder, que ela realiza como reconciliado. O cruel emerge, na sua nudez, das obras de arte, logo que o seu próprio fascínio é abalado. O elemento terrífico e mítico da beleza imprime-se nas obras de arte como sua irresistibilidade, como ela outrora era atribuída à Afrodite Peithon. Assim como a violência do mito passara no seu grau olímpico do amorfo para a unidade, que a si submete o múltiplo e a multiplicidade e mantém o seu elemento destruidor, assim também as grandes obras de arte preservaram na autoridade do seu êxito o elemento destruidor como aniquilante. A sua irradiação é treva; o belo governa inteiramente a negatividade, no qual ela parece vencida. Mesmo dos objectos aparentemente mais neutros, que a arte se esforçava por eternizar como belos, irradia – como se temessem pela vida que lhes é sorvida pela imortalização – algo de duro, de inassimilável: de feio, provindo inteiramente dos materiais. A categoria formal da resistência de que, no entanto, a obra de arte precisa, se é que não está destinada a mergulhar no jogo gratuito denunciado por Hegel, introduz a crueldade do método mesmo em obras de arte de épocas felizes como a do impressionismo, da mesma maneira que, por outro lado, os temas, em que o grande impressionismo se expandiu, raramente são temas da natureza tranquila, mas misturados com elementos civilizadores, que, em seguida, a pintura terá prazer em incorporar.

De certo modo, o belo surgiu do feio mais do que ao contrário. Mas se o seu conceito fosse posto no índex, como muitas correntes psicológicas procedem com a alma e numerosos sociólogos com a sociedade, a estética tinha de se resignar. A definição da estética como teoria do belo é pouco frutuosa porque o carácter formal do conceito de beleza deriva do conteúdo global do estético. Se a estética não fosse senão um catálogo sistemático de tudo o que é chamado belo, não existiria nenhuma ideia da vida no próprio conceito do belo. No que visa a reflexão estética, o conceito de belo figura

apenas como um momento. A ideia da beleza evoca algo de essencial na arte sem que, no entanto, o exprima imediatamente. Se não se afirmasse dos artefactos, de maneiras muito modificadas, que eles são belos, o interesse por eles seria incompreensível e cego, e ninguém, artista ou espectador, teria oportunidade de sair do reino dos fins práticos, o da autoconservação e do princípio de prazer, o qual a arte, pela sua constituição, exige. Hegel petrifica a dialéctica estética através da definição estática do belo como a aparição sensível da ideia. Tão-pouco se deve definir o belo como renunciar ao seu conceito; uma estrita antinomia. Sem categoria, a estética seria uma descrição informe relativístico-histórica do que se entendeu por beleza aqui e além, em diferentes sociedades ou diversos estilos; uma unidade característica daí destilada transformar-se-ia irresistivelmente em paródia e destruir-se-ia a seguir perante algo escolhido de mais concreto. A universalidade fatal do conceito do belo não é, no entanto, contingente. A passagem para o primado da forma, que a categoria do belo codifica, reduz-se já ao formalismo, à coincidência do objecto estético com as determinantes subjectivas mais gerais, de que sofre em seguida o conceito do belo. Não há que opor ao belo formal uma natureza material: o princípio deve compreender-se como produto de devir, na sua dinâmica, e, deste modo, conteudalmente. A imagem do belo, enquanto imagem do uno e do diverso, surge com a emancipação da angústia perante a totalidade esmagadora e a opacidade da natureza. Esse terror perante ela liberta-o o belo em si, em virtude da sua impermeabilidade frente ao existente imediato, mediante a criação de uma esfera do intocável; as obras tornam-se belas por força da sua oposição à simples existência. O espírito elaborador de formas estéticas, de tudo aquilo em que se ocupava, deixou passar apenas o que se lhe assemelha, o que ele concebeu ou aquilo a que esperava assemelhar-se. Esse processo era um processo de formalização; por isso, a beleza, segundo a sua tendência histórica, foi algo de formal. A redução que a beleza faz sofrer ao horrível, do qual ela provém e sobre o qual se eleva, e que ela de igual modo mantém fora do recinto sagrado, tem algo de impotente face ao horrível. Este entrincheira-se no exterior como o inimigo diante dos muros da cidade cercada e submete-a pela fome. A beleza, se é que não quer falhar o seu *telos*, deve trabalhar contra tal facto, mesmo em desfavor da sua tendência própria. A história do espírito grego, percebida por Nietzsche, é inesquecível porque expôs e representou o processo existente entre o mito e o génio. Os gigantes arcaicos, alongados num dos templos de Agrigento, são tão pouco rudimentos como demónios da comédia ática. A forma tem deles necessidade para não sucumbir ao mito, que nela se prolonga, contanto que ela simplesmente a ele se encerre. Em toda a arte ulterior, que é mais do que viagem sem carga, persiste e modifica-se aquele momento, já assim em Eurípides, em cujos dramas o horror das violências míticas se dirige às divindades olímpicas purificadas, associadas à beleza, que, por seu lado, são agora acusadas como demónios; a filosofia epicurista quis, em seguida, do medo perante eles sarar a consciência. Mas, visto que as imagens da natureza temível suavizam mimeticamente, desde a origem, essas figuras demoníacas, as máscaras arcaicas, os monstros e os centauros assemelham-se já também a um humano. A razão ordenadora impera já nas obras híbridas; a história natural não deixou sobreviver coisas iguais a essas. São temíveis porque recordam a fragilidade da identidade humana, mas não de um modo caótico; a ameaça e a ordem encontram-se aí misturadas. Nos ritmos repetitivos da música primitiva, a ameaça provém do próprio princípio da ordem. A antítese do arcaico está nele implicada; o jogo de forças do belo contido em tal princípio. O salto qualitativo da arte é uma transição mínima. Em virtude de semelhante dialéctica transforma-se a imagem do belo no movimento global da *Aufklärung*. A lei da formalização do belo foi um instante de equilíbrio, destruído progressivamente pela relação com o dissemelhante, que a identidade do belo em vão afasta de si. A própria beleza exprime o horrível como o constrangimento que irradia da forma; o conceito de esplendoroso exprime esta experiência. A irresistibilidade do belo, sublimado pelo sexo, atinge as mais elevadas obras de arte, é exercida pela sua pureza, pela sua distância da materialidade e do efeito. Semelhante constrangimento torna-se conteúdo. O que sujeitava a expressão, o carácter formal da beleza, com toda a ambivalência do triunfo, transforma-se em expressão, na qual o aspecto ameaçador da dominação da natureza se une com a nostalgia do que é dominado e se ilumina com tal dominação. Mas, é a expressão do sofrimento na subjugação e no seu ponto de fuga: a morte. A afinidade de toda a beleza com a morte tem o seu lugar na ideia da forma pura, que a arte impõe à diversidade do ser vivo, que nela se extingue. Na beleza imperturbada, o que lhe resiste seria totalmente pacificado e semelhante reconciliação estética é mortal para o extra-estético. É a tristeza da arte. Cumpre irrealmente a reconciliação ao preço da reconciliação real. A última coisa que ela pode fazer é o lamento pelo sacrifício que oferece e que é ela própria na sua impotência. O belo não fala apenas, como a Valquíria de Wagner a Sigismundo, enquanto emissário da morte, mas assemelha-se-lhe em si, como processo. O caminho para a integração da obra de arte, uma só coisa com a sua autonomia, é a morte dos momentos na totalidade. O que na obra de arte afasta para lá de si a própria particularidade busca o próprio declínio, e a totalidade da obra é a sua substância. Se as obras de arte têm a sua ideia na vida eterna, então, só mediante a aniquilação do vivo na sua esfera; também isso se comunica à sua expressão. É a expressão da decadência da totalidade, do mesmo modo que a totalidade fala do declínio da expressão. No impulso de todo o elemento singular das obras de arte para a sua integração anuncia-se secretamente o impulso desintegrador da natureza. Quanto mais integradas as obras de arte, tanto mais nelas se desintegra o que as constitui. O seu próprio êxito é, nessa medida, decomposição e esta confere-lhes o carácter abissal e liberta ao mesmo tempo a força antagónica imanente à arte, a força centrífuga. – O belo realiza-se cada vez menos na forma particular, purificada; o belo desloca-se para a totalidade dinâmica da obra e prolonga, em semelhante emancipação crescente da particularidade, a formalização, mas estreita-se também com o difuso. Ao destruir na imagem do belo o ciclo da falta e da expiação, que tem lugar na arte, virtualmente, e no qual participa, a interacção desvela o aspecto de um estado para além do mito. Transpõe o ciclo para a *imago* que o reflecte e assim o transcende. A fidelidade à imagem do belo suscita contra esta a idiossincrasia. Exige a tensão e volta-

-se, por fim, contra o seu equilíbrio. A perda de tensão é a mais severa objecção contra muita da arte contemporânea, por outras palavras, a indiferença na relação das partes ao todo. A tensão em si, abstractamente postulada, seria aqui mais uma vez ténue e artesanal: o seu conceito vale sempre também para o tenso, para a forma e para o seu outro, cujo representante na obra são as particularidades. Mas se, alguma vez, o belo, enquanto homeóstase da tensão, for transferido para a totalidade, fica enredado no seu turbilhão. Pois esta, a relação das partes com a unidade, requer ou pressupõe um momento de substancialidade das partes, e, sem dúvida, muito mais do que a arte antiga, na qual a tensão permanecia muito mais latente sob os idiomas estabelecidos. Porque a totalidade absorve finalmente a tensão e se conforma com a ideologia, a própria homeóstase é rompida: eis a crise do belo e da arte. Para aqui convergem, de facto, os esforços dos últimos vinte anos. Ainda aí prevalece a ideia do belo, que tem de eliminar tudo o que lhe é heterogéneo, as leis convencionais, todo o vestígio de reificação. Também por causa do belo não há mais belo: o belo deixou de existir. O que não pode aparecer de outro modo senão negativamente ridiculariza uma dissolução que ele divisa como falsa e que, por tal razão, avilta a ideia de belo. A sensibilidade do belo relativamente ao polido, à consideração empenhada de que a arte, ao longo da sua história, se comprometeu com mentiras, transfere-se para o momento da resultante, que a arte tão pouco pode dispensar como as tensões das quais tal momento provém. É possível prever a perspectiva de uma recusa da arte em nome da arte. Ela anuncia-se naquelas suas obras que se tornam silenciosas ou desaparecem. Mesmo do ponto de vista social, elas são a consciência recta: é melhor não haver arte alguma do que o realismo socialista.

A arte é refúgio do comportamento mimético. Nela, o sujeito expõe-se, em graus mutáveis da sua autonomia, ao seu outro, dele separado e, no entanto, não inteiramente separado. A sua recusa das práticas mágicas, dos seus antepassados, implica participação na racionalidade. Que ela, algo de mimético, seja possível no seio da racionalidade e se sirva dos seus meios, é uma reacção à má irracionalidade do mundo racional enquanto administrado. Pois o objectivo de toda a racionalidade, da totalidade dos meios que dominam a natureza, seria o que já não é meio, por conseguinte, algo de não-racional. Precisamente, esta irracionalidade oculta e nega a sociedade capitalista e, em contrapartida, a arte representa a verdade numa dupla acepção: conserva a imagem do seu objectivo obstruída pela racionalidade e convence o estado de coisas existente da sua irracionalidade, da sua absurdidade. O abandono da ilusão de uma apreensão imediata do espírito, que regressa insaciavelmente e de modo intermitente na história da humanidade, transforma-se em interdito de a memória se voltar imediatamente, através da arte, para a natureza. A separação só pode ser anulada pela separação. Isso fortifica na arte o momento racional e exorciza-o ao mesmo tempo, porque ele se contrapõe à dominação real; sem dúvida, enquanto ideologia, alia-se sempre de novo a ela. Falar de magia da arte é palavreado, porque a arte é alérgica à recaída na magia. A arte constitui um momento no processo do assim chamado por Max Weber desencantamento do mundo, implicado na racionalização; todos os seus meios e métodos de produção dela procedem; a técnica, que declara herética a sua ideologia, que tanto lhe é inerente como a ameaça, porque a sua herança mágica se manteve tenazmente em todas as suas transformações. Só que ela mobiliza a técnica numa direcção muito mais oposta do que o faz a dominação. A sentimentalidade e a fragilidade de quase toda a tradição do pensamento estético devem-se a que ele silenciou a dialéctica de racionalidade e mimese, imanente à arte. Isso prolonga-se no espanto perante a obra de arte técnica como se ela tivesse caído do céu: as duas noções são intrinsecamente complementares. No entanto, o palavreado sobre a magia da arte evoca algo de verdadeiro. A sobrevivência da mimese, a afinidade não-conceptual do produto subjectivo com o seu outro, com o não estabelecido, define a arte como uma forma de conhecimento e, sob este aspecto, como também «racional». Pois aquilo a que responde o comportamento mimético é o *telos* do conhecimento, que ele simultaneamente bloqueia mediante as suas próprias categorias. A arte completa o conhecimento naquilo que dele é excluído e prejudica também, desta maneira, o seu carácter de conhecimento, a sua univocidade, a qual ameaça desmembrar-se porque a magia, que ela seculariza, a isso se recusa, enquanto a essência mágica, em plena secularização, se degrada em resquício mitológico, em superstição. O que hoje sobressai como crise da arte, como sua nova qualidade, é tão antigo como o seu conceito. A maneira de a arte lidar com esta antinomia decide da sua possibilidade e da sua qualidade. A arte não pode satisfazer o seu conceito. Isso afecta cada uma das suas obras, mesmo a mais elevada, com uma imperfeição que desmente a ideia de perfeito a que as obras de arte devem aspirar. Uma *Aufklärung* irreflectidamente consistente deveria rejeitar a arte, tal como o faz realmente o prosaísmo do pragmático obstinado. A aporia da arte, entre a regressão à magia literal ou a transferência do impulso mimético para a racionalidade coisificante, prescreve-lhe a sua lei de movimento; tal aporia não pode remover-se. A profundidade do processo que é cada obra de arte é posta a descoberto pela irreconciliação desses momentos; é preciso acrescentá-la à ideia da arte como imagem da reconciliação. Unicamente porque nenhuma obra de arte pode ter sucesso de modo enfático é que as suas forças são libertadas; só assim ela encara a reconciliação. A arte é racionalidade, que critica esta sem se lhe subtrair; não é algo de pré-racional ou irracional, como se estivesse antecipadamente condenado à inverdade perante o entrelaçamento de qualquer actividade humana na totalidade social. As teorias racionalista e irracionalista da arte sofrem, pois, um idêntico fracasso. Se para a arte se transferir directamente o espírito da *Aufklärung,* resultará assim aquele prosaísmo filisteu que, no seu tempo, tão facilmente permitia aos classicistas de Weimar e aos seus contemporâneos românticos abafar pelo seu próprio ridículo os débeis impulsos do espírito burguês e revolucionário na Alemanha; um vulgarismo que, sem dúvida, cento e cinquenta anos mais tarde foi largamente ultrapassado pelo da fechada e burguesa religião da arte. O racionalismo, que argumenta impotente contra as obras de arte, ao aplicar-lhes critérios de lógica e causalidade extra-estéticos, ainda não se extinguiu; o abuso ideológico da arte provoca-o. Se um epígono do romance realista objecta a um verso de Eichendorff que não são as núvens que se podem comparar com os sonhos mas, quando muito, os sonhos com as núvens, então a linha «As núvens passam como sonhos pesados»(20) fica, no seu domínio, imune contra uma tal justeza prosaica, domínio esse onde a natureza se transforma numa metáfora portentosa de algo interior. Quem nega a força expressiva dessa linha, protótipo da poesia sentimental no sentido forte, tropeça e cai no lusco-fusco da obra em vez de, por tacteios, nela se mover, realizando os valores das palavras e da sua constelação. A racionalidade é, na obra de arte, o momento criador de unidade e organizador, não sem relação com a que impera no exterior, mas não copia a sua ordem categorial. As características da arte, irracionais segundo o critério dessa ordem categorial, são sintomas de espírito irracional e mais sintomas de semelhante estado de espírito no observador; o pensamento costuma antes produzir obras de arte racionais, em certo sentido racionalistas. Pelo contrário, a *désinvolture,* a dispensa das regras lógicas, que entram como sombras na sua esfera, permitem ao poeta lírico respeitar a legalidade imanente das suas obras. As obras de arte não recalcam; mediante a expressão, ajudam o difuso e o flutuante a entrar na consciência presente sem que, por seu lado, o «racionalizem», como critica a psicanálise. – Acusar de irracionalidade a arte irracional, que despista as regras da razão orientada para a práxis, não é, a seu modo, menos ideológico do que a irracionalidade da crença oficial na arte; fica bem aos *apparatchiki* de todas as cores, de acordo com as suas necessidades e planos. Correntes como o expressionismo e o surrealismo, cujas irracionalidades causaram estranheza, lutaram contra a violência, a autoridade e o obscurantismo. O facto de que no fascismo, para o qual todo o espírito era apenas meio para um fim e que, por isso mesmo, tudo devorou, tenham convergido, na Alemanha, correntes expressionistas e, na França, correntes alimentadas pelo surrealismo, é irrelevante perante a ideia objectiva desses movimentos e é deliberadamente exagerado para fins de agitação pela estética dos discípulos de Jdanov. São duas coisas diferentes: manifestar graças

---

(20) Joseph von Eichendorff, *Werke,* org. de W. Rasch, Munique 1955, p. 11 («Zwielicht»).

à arte o irracional – a irracionalidade da ordem e da psique –, a partir dele formar e, em certo sentido, fazer algo de racional, ou pregar a irracionalidade, como costuma acontecer quase sempre com o racionalismo dos meios estéticos, em relações superficiais grosseiramente comensuráveis. A teoria de Benjamin sobre a obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica não atendeu suficientemente a tal distinção. A antítese elementar entre a obra aurática e a obra maciçamente reproduzida que, em virtude do seu carácter drástico, descura a dialéctica dos dois tipos, torna-se presa de uma visão da obra de arte que escolhe a fotografia como modelo e que não é menos bárbara do que a concepção do artista como criador; de resto, originalmente, na sua *Pequena História da Fotografia,* não proclama tão adialecticamente essa antítese como, cinco anos mais tarde, no ensaio sobre a reprodução(21). Enquanto este aceita literalmente a definição da aura dada no ensaio precedente, o trabalho sobre a fotografia menciona encomiasticamente a aura das primeiras fotografias, que só perderam mediante a crítica – de Atget – à sua exploração comercial. Isso aproximar-se-ia muito mais da realidade do que a simplificação que, em seguida, favoreceu o trabalho de reprodução na sua ampla popularidade. Através das falhas consideráveis da concepção tendente para a imitação desliza o momento que, por seu turno, se opõe às relações cultuais e em virtude do qual Benjamim introduziu o conceito de aura, momento de rejeição e crítico perante a superfície ideológica da existência. O veredicto sobre a aura desloca-se facilmente para a arte qualitativamente moderna, que se afasta da lógica das coisas habituais, e engloba os produtos da cultura de massas nos quais se oculta o lucro e cujo vestígio eles apresentam mesmo nos países pretensamente socialistas. Brecht colocou realmente a música de tipo *song* acima da atonalidade e da técnica dodecafónica, que lhe pareceram suspeitas de expressão romântica. A partir de tais posições, adicionam-se sem rodeios ao fascismo as chamadas correntes irracionais do espírito, sem órgão de protesto contra a reificação burguesa, através do qual elas permanentemente provocam. Em concordância com a política do bloco oriental, fica-se cego perante a *Aufklärung* como engano de massas(22). Os procedimentos técnicos desencantados, que se ligam às aparições tal como elas se apresentam, prestam-se demasiado bem à sua transfiguração. O defeito da grandiosa teoria da reprodução de Benjamin é que as suas categorias bipolares não permitem distinguir entre a concepção de uma arte desideologizada até ao seu estrato fundamental e o abuso da racionalidade estética para a exploração e a dominação das massas; a alternativa só dificilmente é aflorada. Como único momento que vai além do racionalismo da máquina fotográfica Benjamin utiliza o conceito de montagem, que teve o seu acme sob o surrealismo e foi rapidamente suavizada no filme. A montagem, porém, lida com elementos da realidade do entendimento humano indiscutivelmente são, para lhes impor uma tendência diferente ou despertar, nos casos mais conseguidos, a sua linguagem latente. No entanto, ela é impotente na medida em que não faz explodir os próprios elementos. Haveria mesmo que censurar-lhe um resto de irracionalismo complacente, adaptação ao material que, já pronto, é fornecido à obra a partir de fora.

Com uma consequência cujos graus deveriam ser escritos por aquela historiografia estética que ainda não existe, o princípio da montagem transformou-se, pois, em princípio de construção. Não deve passar sem menção que também no princípio de construção, na dissolução dos materiais e dos momentos na unidade imposta, surge novamente um elemento polido e harmonioso, o da pura logicidade, e se converte em ideologia. Na época actual, a fatalidade de toda e qualquer arte é ser contaminada pela inverdade da totalidade dominadora. No entanto, a construção é a única forma do momento racional hoje possível na obra de arte, tal como no começo, no Renascimento, a emancipação da arte relativamente à heteronomia cultual foi acompanhada pela descoberta da construção – então chamada «composição». A construção é, na mónada da obra de arte, com uma omnipotência limitada, o representante da lógica e da causalidade, transferida para fora do conhecimento objectivo. Ela é a síntese do diverso a expensas dos momentos qualitativos de que se apodera, bem como do sujeito, o qual pensa nela eliminar-se, quando na realidade é ele que a realiza. A afinidade da construção com os processos cognitivos ou, antes, com a sua interpretação teórico-cognoscitiva, não é menos evidente do que a diferença: nenhuma arte julga essencialmente e, onde ela o faz, sai do seu conceito. A construção distingue-se da composição numa acepção muito ampla, que engloba a composição pictural, mediante a submissão evidente não só de tudo o que lhe vem a partir de fora, mas também de todos os seus momentos parciais imanentes; nesta medida ela é a dominação subjectiva perpetuada, a qual quanto mais se prolonga tanto mais cuidadosamente se mascara. A construção arranca os elementos do real ao seu contexto primário e modifica-os profundamente em si até eles se tornarem novamente capazes de uma unidade, tal como lhes foi imposta heteronomamente a partir de fora e que não menos se lhes infunde no interior. A arte, através da construção, gostaria desesperadamente de se libertar, pela sua própria força, da sua situação nominalista, do sentimento do contingente, e de atingir a envolvência do obrigatório, o universal.

---

(21) Cf. Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie,* in: *Angelus Novus,* Ausgewählte Schriften 2, Francoforte 1966, p. 229 ss.; *Id., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,* in: *Schriften,* org. de Th. W. Adorno e G. Adorno, Frankfurt a. M., 1955, vol. I, p. 366 ss.

(22) Cf. Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung, op. cit.,* 128 ss.

Para isso precisa daquela redução dos elementos que, em seguida, ameaça despontenciá-la e degenerar no triunfo sobre o não-existente. O sujeito abstractamente transcendental, mascarado segundo a doutrina kantiana do esquematismo, torna-se estético. No entanto, a construção restringe criticamente a subjectividade estética, da mesma maneira que as correntes construtivistas – mencione-se Mondrian – constituíam originalmente a antítese das tendências expressionistas. Pois, para que a síntese da construção tenha êxito ela deve, apesar de toda a aversão, ser escolhida entre os elementos que em si mesmos jamais obedecem puramente ao que lhes é imposto; a construção rejeita, com toda a razão, o orgânico como ilusório. O sujeito, na sua generalidade quase-lógica, é o funcionário deste acto, enquanto a sua manifestação é neutra no resultado. Uma das mais profundas intuições da estética hegeliana consiste em ter reconhecido, muito antes de todo o construtivismo, esta relação verdadeiramente dialéctica e em ter procurado o êxito subjectivo da obra de arte onde o sujeito nela desaparece. É mediante tal esvanecimento, não através de conluio com a realidade, que a obra de arte irrompe, se alguma vez o faz, na razão simplesmente subjectiva. É a utopia da construção; a sua falibilidade é ter necessariamente um pendor para aniquilar o integrado e suspender o processo no qual unicamente ela tem a sua vida. A perda de tensão da arte construtiva é hoje não só produto da fraqueza subjectiva, mas provém da ideia de construção. A razão disso é a sua relação com a aparência. A construção, na sua via quase interminável, que nada tolera fora de si, gostaria de se transformar num real *sui generis,* tal como ela vai em seguida buscar a pureza dos seus princípios às formas funcionais técnicas externas. Mas, enquanto desinteressada, ela permanece prisioneira da arte. A obra de arte puramente construída, estritamente objectiva, desde Adolf Loos, inimigo jurado de toda a coisa simplesmente artesanal, transformar-se-ia, em virtude da sua mimese de formas funcionais, em algo puramente decorativo; a finalidade sem objectivo torna-se ironia. Até agora, apenas conseguiu preservar-nos disso a introdução polémica do sujeito na razão subjectiva, a superioridade da sua manifestação sobre aquilo em que ele desejaria negar-se. Unicamente na resolução desta contradição, não no seu polimento, pode a arte ainda preservar-se.

O constrangimento à arte objectiva nunca se satisfez com meios instrumentais e invadiu os meios autónomos. Ele desaprova, antes de mais, a arte como produto do trabalho humano, o qual, porém, não pretende ser um objecto, uma coisa entre as coisas. A arte objectiva é, em primeiro lugar, um oxímoro. O seu desabrochamento é, contudo, íntimo da arte contemporânea. A arte é movida pelo facto de que o seu encanto, rudimento da fase mágica, é refutado pelo desencantamento do mundo enquanto presença sensível imediata, enquanto esse momento não pode ser completamente eliminado. Nele deve unicamente conservar-se o elemento mimético; e ele tem a sua verdade graças à crítica que, através da sua existência, exerce sobre a racionalidade erigida em absoluto. O próprio encantamento, liberto da sua pretensão a ser real, é uma parcela de *Aufklärung:* a sua aparência desencanta o mundo desencantado. Tal é o éter dialéctico em que hoje a arte se desenvolve. A renúncia à exigência de verdade do momento mágico preservado engloba a aparência estética e a verdade estética. Na herança do modo comportamental do espírito, virado outrora para as essências, subsiste a oportunidade de a arte perceber imediatamente essa essencialidade, cuja proibição é equiparada ao progresso do conhecimento racional. No mundo desencantado, sem que ele o admita, o *factum* da arte, imitação do encantamento, é um escândalo que não suporta. Se, porém, a arte tolera isso imperturbavelmente, se aceita ser cega como o encantamento, então rebaixa-se a acto ilusório relativamente à própria pretensão de verdade e a si se destrói pouco a pouco. No seio do mundo desencantado, mesmo a mais extrema palavra de arte, destituída de todo o encorajamento exaltante, tem ressonâncias românticas. A filosofia da história da estética de Hegel, que institui como fase final a arte romântica, é ainda confirmada pela arte anti-romântica, enquanto só esta, pela sua negrura, pode ultrapassar o mundo desencantado, suprimir o encantamento que exerce pela enorme força da sua aparição e pelo carácter feiticista da mercadoria. Ao estarem «*aí*», as obras de arte postulam a existência de um não-existente e entram assim em conflito com a sua não-existência real. Este conflito não deve, porém, pensar-se segundo o género de representação dos fãs do *jazz*: o que, no seu desporto, não lhes convém seria intempestivo por causa da sua incompatibilidade com o mundo desencantado. Pois verdadeiro é apenas o que não se harmoniza com este mundo. Simplesmente, o *apriori* do começo artístico e o estádio histórico deixam de coincidir quando diversamente se harmonizam; e semelhante incongruência não deve ser suprimida mediante a adaptação: a verdade consiste antes em resolvê-la. Inversamente, a *Entkunstung* é imanente à arte, tanto à que permanece imperturbável como à que se vende, de acordo com a tendência tecnológica da arte que não

suspende nenhuma exortação à interioridade pretensamente pura e imediata. O conceito de técnica artística surgiu tardiamente e é ainda inexistente no período posterior à Revolução Francesa, consciente de si mesma enquanto dominação estética da natureza; mas, a coisa, sem dúvida, não está ausente. A técnica artística não é nenhuma adaptação cómoda a uma época, que a si mesma se rotula de técnica com fervor infantil, como se as forças produtivas decidissem imediatamente sobre a sua estrutura, e não tanto as relações de produção, que mantêm aquelas sob o seu jugo. Onde a tecnologia estética, como não raro aconteceu nos modernos movimentos após a Segunda Guerra, visa a cientificação da arte enquanto tal, em vez de inovações técnicas, a arte extravia-se. Os cientistas, especialmente os físicos, puderam sem dificuldade detectar contra-sensos nos artistas que se intoxicavam com a sua terminologia, recordando-lhes que aos termos físicos, por eles utilizados nos seus procedimentos, não correspondem os estados de coisas significados por esses termos. A tecnificação da arte é provocada tanto pelo sujeito, pela consciência desiludida e pela desconfiança contra a magia enquanto véu, como pelo objecto, isto é, pela maneira como as obras se devem obrigatoriamente organizar. A possibilidade de semelhante organização tornou-se problemática com o declínio dos processos técnicos tradicionais, que vigoraram até à época actual. Apenas se proporcionava a tecnologia, que prometia organizar totalmente as obras de arte, no sentido da relação fim-meios, que Kant identificava geralmente com o estético. A técnica não surgiu de modo algum como tapa-buracos a partir de fora, embora a história da arte conheça momentos que se assemelham às revoluções técnicas da produção material. Com a crescente subjectivização das obras de arte, a livre disposição a seu respeito aumentou nos procedimentos tradicionais. A tecnificação impõe a disponibilidade como princípio. Para se legitimar, pode apelar para o facto de que as grandes obras de arte tradicionais, que desde Palladio apenas intermitentemente estavam ligadas ao conhecimento dos processos técnicos, recebem no entanto a sua autenticidade do critério da sua perfeição técnica, até que a tecnologia faça explodir os processos tradicionais. É retrospectivamente que a técnica se deve reconhecer como constituinte da arte, mesmo para o passado, de um modo incomparavelmente muito mais agudo do que o admite a ideologia cultural que, segundo ela afirma, imagina a era técnica da arte como posteridade e declínio do que outrora foi espontaneamente humano. Sem dúvida, é possível desvendar em Bach as lacunas entre a estrutura da sua música e os meios técnicos outrora disponíveis para a sua execução plenamente adequada; para a crítica do historismo estético isso é importante. Mas, juízos deste tipo não cobrem todo o complexo. A experiência de Bach conduziu-o a uma técnica de composição altamente desenvolvida. Inversamente, nas obras que se podem com exactidão chamar arcaicas, a expressão está amalgamada com uma técnica, com a sua ausência ou com aquilo que ela ainda não conseguiu realizar. É vão decidir qual dos efeitos da pintura pré-perspectivista é devido à profundidade do expresso ou a uma *stéresis* da insuficiência técnica, que sempre se transforma em expressão. Nas obras arcaicas, que geralmente não são amplas mas restritas na sua possibilidade, parece haver tanta técnica, e não mais, quanta a que lhe é necessária para a realização da coisa. Isso confere-lhes aquela autoridade enganadora que ilude relativamente ao aspecto técnico, o qual é condição de semelhante autoridade. Perante tais obras, cessa a questão do que se queria, do que ainda não se conseguia fazer; na realidade, em presença do que está objectivado, ela induz sempre em erro. A capitulação, porém, possui também o seu momento obscurantista. O conceito riegeliano do querer da arte, na medida em que ajuda a curar a experiência estética das normas abstractas intemporais, dificilmente se pode manter; o que se pretendeu fazer só pouco e raramente decide de uma obra. A rigidez selvagem do Apolo etrusco na *Villa* Julia é um constituinte do conteúdo, independentemente de se foi ou não intencionado. No entanto, transforma-se a função da técnica e muda rapidamente em pontos nevrálgicos. Ela estabelece e desdobra plenamente o primado do fazer na arte, diferentemente da quase sempre concebida receptividade da produção. A técnica pode tornar-se adversária da arte na medida em que esta representa, em graus flutuantes, o não factível oprimido. Contudo, mesmo na factibilidade, não se esgota a tecnificação da arte, como desejaria a trivialidade do conservadorismo cultural. A tecnificação, braço prolongado do sujeito dominador da natureza, aliena as obras de arte da sua linguagem imediata. A legalidade tecnológica recalca a contingência do simples indivíduo que produz a obra de arte. O mesmo processo, com o qual enquanto morte da alma o tradicionalismo se escandaliza, traz à linguagem nos seus produtos mais elevados a obra de arte, em vez de a partir daí se declarar um elemento psicológico ou humano, como hoje com volubilidade se afirma. O que se chama reificação tacteia obscuramente, onde ela é radicalizada, a linguagem das coisas. Aproxima-se virtualmente da ideia daquela natureza que extirpa o primado do humanamente significativo. A arte moderna enfática exime-se ao domínio da representação da alma e transita para uma expressão do que nenhuma linguagem pode significar. A obra de Paul Klee é, por isso, do passado mais recente o testemunho mais significativo e ele era membro do Bauhaus, de intenção tecnológica.

Se, como pretendia Adolf Loos e como, desde então, gostam de repetir os tecnocratas, se ensina a beleza dos objectos técnicos reais, então atribui-se-lhes aquilo contra que luta a objectividade enquanto inervação estética. A beleza adjacente, medida pelas categorias tradicionais opacas como a harmonia formal ou a grandeza imponente, estabelece-se à custa da funcionalidade real em que as obras práticas como pontes ou construções industriais procuram a sua lei formal. Que as obras funcionais sejam sempre belas em virtude da sua fidelidade àquela lei formal é afirmação apologética, como se quisesse consolar-se sobre o que lhes falta: má consciência da própria objectividade. Pelo contrário, a obra de arte autónoma, unicamente funcional em si, pretende alcançar pela sua teleologia imanente o que outrora se chamava a beleza. Se, entretanto, a arte funcional e a arte não-funcional partilham, apesar da sua divergência, a inervação de objectividade, a beleza da obra de arte tecnológica autónoma torna-se problemática, a ela renuncia o seu modelo, a obra funcional. A beleza da obra sofre de um funcionalismo sem função. Porque lhe falta o *terminus ad quem* externo atrofia-se o interno; o funcionalismo, enquanto um para-outro, torna-se supérfluo, ornamental enquanto fim em si. É assim sabotado um momento da própria funcionalidade, a necessidade que sobe a partir de baixo, que se dirige para aquilo que e para onde os momentos parciais querem. É profundamente lesado aquele equilíbrio de tensão que a obra de arte objectiva vai buscar às artes funcionais. Em tudo isso se manifesta a inadequação entre a obra de arte perfeitamente estruturada em si de modo funcional e a sua ausência de função. Contudo, a mimese estética da funcionalidade não é revogada por nenhum recurso ao imediatamente subjectivo: semelhante recurso mascararia apenas o modo como o indivíduo e a sua psicologia se tornaram ideologia perante a hegemonia da objectividade social: é daí que a objectividade tem a consciência verídica. A crise da objectividade não é nenhum sinal para substituir esta por algo de humano, que logo degeneraria em encorajamento, correlato da inumanidade realmente crescente. Pensada, no entanto, até aos limites mais amargos, a objectividade regressa à barbárie pré-artística. A alergia esteticamente muito difundida ao *kitsch,* ao ornamento, ao supérfluo, ao que se aproxima do luxo, tem também o aspecto de barbárie, do mal-estar destruidor na civilização, segundo a teoria de Freud. As antinomias da objectividade testificam aquela parcela da dialéctica da *Aufklärung,* em que progresso e regressão são idênticos. A barbárie é o literal. Totalmente objectivada, a obra de arte, por força da sua pura legalidade, torna-se simples *factum* e suprime-se assim como arte. A alternativa, que se abre na crise, é a seguinte: ou sair da arte, ou transformar o seu conceito.

Desde Schelling, cuja estética se chama Filosofia da Arte, o interesse estético centrou-se nas obras de arte. O belo natural, a que se religavam ainda as definições mais penetrantes da *Crítica da Faculdade de Julgar* dificilmente continua a ser objecto temático para a teoria. No entanto, ainda o é um pouco porque, segundo a doutrina de Hegel, ele foi realmente superado em algo superior: foi recalcado. O conceito de belo natural toca numa ferida e pouco falta para que o confundam com a violência que a obra de arte, puro artefacto, impõe ao natural. Totalmente feita pelos homens, a obra de arte contrapõe-se pela sua aparência ao não-fabricado, à natureza. Como puras antíteses, porém, referem-se uma à outra: a natureza à experiência de um mundo mediatizado, objectivado; a obra de arte à natureza, ao representante mediatizado da imediatidade. Por isso, a reflexão sobre o belo natural é inalienável na teoria da arte. Enquanto que, bastante paradoxalmente, as considerações sobre o belo natural, quase a temática em si, causam a impressão de ser antiquadas, monótonas, arcaicas, a grande arte e a sua interpretação, ao incorporarem em si o que a antiga estética atribuía à natureza, confinam a reflexão àquilo que habita para lá da imanência estética e recai, no entanto, nesta como sua condição. A transição para a religião ideológica da arte no século XIX, nome inventado por Hegel, a satisfação da reconciliação conseguida simbolicamente na obra de arte são o preço daquele recalcamento. O belo natural desapareceu da estética através da dominação crescente do conceito de liberdade e de dignidade humana inaugurado por Kant, consequentemente só transplantado para a estética de Schiller e Hegel, conceito esse segundo o qual nada no mundo se deve respeitar a não ser o que o sujeito autónomo a si mesmo deve. A verdade de tal liberdade para si é, porém, ao mesmo tempo inverdade: servidão para outro. Eis porque à propensão para o belo natural, não obstante o progresso incomensurável na concepção da arte como algo de espiritual, que ela possibilitou, tão-pouco falta o momento destruidor, como também ao conceito de dignidade relativamente à natureza. O ensaio igualmente significativo de Schiller sobre o encanto e a dignidade introduz aqui a cesura. As devastações que o idealismo esteticamente causou tornam-se cruamente visíveis nas suas vítimas que, como Johann Peter Hebel, se sujeitam ao veredicto da dignidade estética e, no entanto, lhe sobrevivem, ao transferirem-na, mediante a sua existência que parecia demasiado finita aos idealistas, para a sua própria finitude limitada. Em mais nenhum lugar, talvez, a não ser na estética, se torna tão evidente a dissecação de tudo o que não é dominado pelo sujeito, a sombra tenebrosa do idealismo. Se se fizesse um processo de revisão legal do belo natural, ele respeitaria à dignidade enquanto auto-engrandecimento do animal-homem acima da animalidade. Ela desvela-se, perante a experiência da natureza, como usurpação do sujeito que degrada em simples material o que não lhe está submetido, as qualidades, e as remove da arte enquanto potencial totalmente indeterminado, de que ela, segundo o seu conceito próprio, teria necessidade. Os homens não estão positivamente equipados com a dignidade, mas esta seria apenas o que eles ainda não são. Eis por que Kant a relegou para o carácter inteligível e não a atribuiu ao carácter empírico. Sob o signo da dignidade ligada aos homens, tais como são, que rapidamente se transformou na dignidade oficial de que Schiller, por isso mesmo, desconfiava no espírito do século XVIII, a arte tornou-se arena do verdadeiro, do belo e do bom, que, na reflexão estética, expulsou o que era válido para a borda do que a ampla e suja corrente do espírito arrastava consigo.

A obra de arte, inteiramente Θεσει, produto humano, representa o que seria φυσει, não simplesmente coisa em si. A obra de arte tanto se identifica com o sujeito como outrora ela própria deveria ser natureza. A libertação da heteronomia dos materiais, especialmente dos objectos naturais, a pretensão legal de qualquer objecto a poder ser adoptado pela arte, tornaram-na finalmente senhora de si mesma e anularam nela a crueza do que há de imediatizado para o espírito. Mas, a senda deste progresso, que enterrava tudo o que não obedecia a semelhante identidade, foi também de devastação. No século XX, consolidou-se a lembrança das obras de arte autênticas que incorreram no desdém, sob o terror do idealismo. No plano linguístico, Karl Kraus tinha encarado a salvação de tais obras, em consonância com a sua apologia do que se encontra sob a opressão do capitalismo: o animal, a paisagem, a mulher. A isso corresponderia a orientação da teoria estética para o belo natural. Hegel careceu manifestamente da capacidade de ver que a experiência genuína da arte não é possível sem a daquele estrato, por difícil que seja de apreender, cujo nome, o belo natural, empalidecia. A sua substancialidade, porém, penetra profundamente na arte moderna: em Proust, cuja *Recherche* é obra de arte e metafísica da arte, a experiência de uma sebe de pilriteiros conta-se entre os fenómenos originais do comportamento estético. As obras de arte autênticas que, ao fazerem-se perfeitamente uma natureza segunda, se comprazem na ideia da reconciliação da natureza, sentiram sempre, como que para retomar fôlego, a ânsia de saírem de si mesmas. Porque a identidade não é a sua última palavra, buscaram a consolação da primeira natureza: o último acto de *Fígaro*, que se representa ao ar livre, não menos do que o *Freischütz* no momento em que Ágata, na varanda, mergulha na noite estrelada. É evidente quão profundamente este respirar mediatizado depende do mundo das convenções. O sentimento do belo natural intensificou-se, durante longos períodos, com o sofrimento do sujeito retraído sobre si mesmo perante um mundo já pronto e instituído; leva a marca do *Weltschmerz*. Kant alimentava ainda algum desdém a respeito da arte feita pelos homens, que se contrapõe convencionalmente à natureza: «Esta superioridade da beleza natural sobre a beleza da arte, mesmo se aquela é ultrapassada por esta quanto à forma, a única, no entanto, a despertar um interesse imediato, concorda com o tipo de pensamento mais evidente e mais profundo de todos os homens que cultivaram o seu sentimento moral» (23). Por conseguinte, é Rousseau que fala, tal como nesta frase: «Se um homem tem o suficiente bom gosto para julgar dos produtos da arte bela com a maior rectidão e finura, abandona de boa vontade o salão onde se encontra a vaidade e, quando muito, as belezas que entretêm as alegrias sociais e volta-se para o belo da natureza, para aí de algum modo encontrar a voluptuosidade do seu espírito num fluxo de ideias que ele jamais pode desenvolver completamente: consideramos então esta sua escolha com grande estima e pressupomos nele uma bela alma, à qual nenhum entendido ou amador pode censurar o interesse que ele tem nos seus objectos.» (24) Estes extractos da teoria compartilham, com as obras de arte do seu tempo, o gesto da emergência. Kant atribuiu à natureza o sublime e, assim, também o belo que irrompe dos jogos puramente formais. Em contrapartida, Hegel e a sua época elaboraram o conceito de uma arte que não «entretinha» – como se afigurava natural ao filho do século XVIII – «a vaidade e as alegrias sociais». Mas passaram

---

(23) Kant, *Kritik der Urteilskraft*, *op. cit.*, p. 172, § 42.

(24) *Op. cit.*

por alto a experiência que, em Kant, ainda se exprime livremente no espírito burguês revolucionário, o qual considera falível o fabricado e, em virtude de este não se ter ainda transformado para ele em segunda natureza, preserva a imagem de uma natureza primeira.

A maneira como o conceito do belo natural se transforma historicamente manifesta-se do modo mais impressionante no facto de, só no decurso do século XIX, nele se ter incorporado um domínio que, enquanto campo de artefactos, devia antes de mais estar com ele em oposição: o da paisagem cultural. Obras históricas, muitas vezes em relação com o seu meio ambiente geográfico, possivelmente também semelhante a ele em virtude de um material de construção apropriado, são percebidas como belas. Não se encontra nelas, como na arte, uma lei formal central, raramente são planeadas, embora a sua ordenação em volta do núcleo constituído pela igreja ou praça do mercado produza por vezes um efeito relacionado com a maneira como condições geralmente materiais e económicas favorecem às vezes as formas artísticas. Sem dúvida, não possuem o carácter de intangibilidade que é associado, pela opinião corrente, ao belo natural. A história como sua expressão e a continuidade histórica como forma incrustaram-se nas paisagens culturais e integram-nas dinamicamente, como acontece ordinariamente com as obras de arte. A descoberta deste estrato estético e da sua apropriação através do sensório colectivo data do romantismo, presumivelmente em primeiro lugar do culto das ruínas. Com o declínio do romantismo, o interregno da paisagem cultural decaiu para o nível do prospecto publicitário para concertos de órgão e novos retiros; o urbanismo predominante absorve, como complemento ideológico, o que se submete ao carácter urbano sem, no entanto, levar na fronte os estigmas da sociedade de mercado. Mas se, por isso, a má consciência se imiscui na alegria de contemplar um velho muro, uma determinada casa medieval, tal alegria sobrevive, no entanto, ao exame que a torna suspeita. Enquanto o progresso deformado pelo utilitarismo violentar a superfície da terra, não pode, apesar de todas as provas do contrário, impedir totalmente a percepção de que o que se situa aquém e além dessa tendência é mais humano e melhor no seu carácter retardatário.

A racionalização não é ainda racional, a universalidade da mediação não se transformou em vida activa; isso fornece aos vestígios de imediatidade antiga, sempre questionável e ultrapassada, um momento de justiça correctiva. A nostalgia, que neles se pacifica, é por eles enganada e, através de uma falsa satisfação, muda-se em mal, legitima-se, contudo, na recusa exercida permanentemente pela ordem existente. A paisagem cultural, porém, adquiria a sua mais profunda força de resistência pelo facto de a expressão da história, que nela nos afecta esteticamente, ser temperada pelo sofrimento real do passado. A figura do restrito deleita, porque a coerção do limitativo não pode ser esquecida; as suas imagens são um memento. A paisagem cultural, que se assemelha às ruínas lá onde ainda subsistem as casas, exprime o lamento vivo do que, desde então, emudecia num lamento sem gemido. Se hoje a relação estética com este passado está contaminada pela tendência reaccionária, com a qual essa relação pactua, a consciência estética pontual, que deita fora como dejecto a dimensão do passado, deixa de ter valor. Sem a lembrança histórica, o belo não existiria. O passado, e também a paisagem cultural, só pode calhar, sem culpabilidade, a uma humanidade libertada, sobretudo desembaraçada de todos os nacionalismos. O que na natureza surge como subtraído e rebelde à história pertence polemicamente a uma fase histórica em que a trama social era tecida de modo tão denso que os vivos temiam a morte por asfixia. Nos períodos em que a natureza se contrapõe com a sua omnipotência aos homens, não há nenhum lugar para o belo natural; as ocupações agrícolas, para as quais a natureza presente é objecto imediato de acção, têm, como se sabe, pouca sensibilidade para a paisagem. O belo natural, pretensamente a-histórico, possui o seu núcleo histórico; isso legitima-o tanto como relativiza o seu conteúdo. Onde a natureza não era realmente dominada, a imagem da sua não-dominação suscitava o terror. Daí, a predilecção durante muito tempo surpreendente pelas ordenações simétricas da natureza. A experiência sentimental da natureza deleitou-se no irregular, no não-esquemático, em simpatia com o espírito do nominalismo. Contudo, o progresso civilizacional facilmente engana os homens sobre o modo como eles continuam sem protecção. A felicidade encontrada na natureza estava ligada à concepção do sujeito como um ser-para-si e virtualmente infinito em si; ele projecta-se assim na natureza e sente-se próximo dela enquanto separado; a sua impotência na sociedade petrificada em segunda natureza transforma-se no motor da fuga para a natureza supostamente original. Em Kant, a angústia perante a violência natural começou a tornar-se anacrónica através da consciência da liberdade do sujeito; esta foi repelida pela sua angústia perante a servidão perpétua. Ambas as formas de angústia se contraem na experiência do belo natural. Quanto menos esta experiência se pode fazer serenamente tanto mais a arte se torna sua condição. O dito de Verlaine: *«la mer est plus belle que les cathédrales»* atesta uma fase avançada da civilização e gera – como sempre que a natureza é evidentemente relacionada com o que, fabricado pelos homens, recusa semelhante experiência – um frémito salutar.

O modo de articulação do belo natural e do belo artístico revela-se na experiência que àquele se aplica. Ela refere-se à natureza unicamente enquanto fenómeno, não enquanto material de trabalho e reprodução da vida, muito menos ainda enquanto substrato da ciência. Tal como a experiência artística, a experiência estética da natureza é uma experiência de imagens. A natureza enquanto belo fenomenal não é percebida como objecto de acção. A renúncia aos fins da autoconservação, enfática na arte, realiza-se igualmente na experiência estética da natureza. A este respeito, a diferença entre esta e a experiência artística não é tão considerável. A mediação aparece tanto na relação da arte com a natureza como na relação inversa. A arte não é, como o idealismo pretendia fazer crer, a natureza, mas ela quer manter o que a natureza promete. Só o consegue ao quebrar essa promessa, na retirada para si mesma. Eis o que existe de verdadeiro no teorema hegeliano, segundo o qual a arte é inspirada por algo de negativo, pela indigência do belo natural; isso é verdade, de facto, porque a natureza, enquanto não é definida pela sua antítese à sociedade, ainda não é tal como aparece. O que a natureza deseja em vão, realizam-no as obras de arte: abrem os olhos. A própria natureza fenomenal, logo que não sirva de objecto de acção, fornece a expressão de melancolia ou de paz ou sempre de alguma coisa. A arte representa a natureza mediante a sua eliminação *in effigie;* toda a arte naturalista só falaciosamente se aproxima da natureza porque, tal como a indústria, a reduz a matéria-prima. A resistência do sujeito à realidade empírica na obra autónoma é também uma resistência contra a natureza da sua aparição imediata. Pois, o que nesta emerge coincide tão pouco com a realidade empírica como, segundo a concepção altamente paradoxal de Kant, as coisas em si com o mundo dos «fenómenos», com os objectos categorialmente constituídos. O progresso histórico da arte alimentou-se do belo natural da mesma maneira que este, no início das épocas burguesas, promanou desse movimento; algo de semelhante, mas deformado, pode encontrar-se já antecipado no desprezo hegeliano pelo belo natural. A racionalidade, tornada estética, a disposição imanente dos materiais, que se lhe acomodam para a obra, resulta em algo de semelhante ao momento natural no comportamento estético. As tendências quase racionais da arte, como a renúncia crítica aos *tópoi,* a organização plena das obras singulares em si levada ao extremo, os produtos da subjectivização aproximam as obras em si de um natural dependente de um sujeito omnipotente, jamais através da imitação; «a origem é o objectivo», com mais razão para a arte. O facto de a experiência do belo natural, pelo menos segundo a sua consciência subjectiva, se manter aquém da dominação da natureza como se ela fosse originalmente dada, parafraseia a sua força e a sua fraqueza. A sua força, porque ela relembra o estado de não-dominação, que provavelmente nunca existiu; a sua fraqueza, porque ela se dissolve precisamente assim no amorfo de onde se elevou o génio que só podia caber em sorte àquela ideia de liberdade realizada num estado de não-dominação. A anamnese da liberdade no belo natural induz em erro porque espera a liberdade da servidão antiga. O belo natural é o mito transposto para a imaginação e, talvez por isso, liquidado. O canto das aves a todos parece belo; nenhum homem sensível existe, no qual sobreviva algo da tradição europeia, que não fique comovido com o canto de um melro depois da chuva. No entanto, no canto das aves, espreita o terrífico, porque não é um canto, mas obedece ao sortilégio que o subjuga. O terror aparece ainda na ameaça das migrações de aves, nas quais se deve ver o antigo augúrio, sempre de desgraça. A plurivocidade do belo natural tem essencialmente a sua génese na dos mitos. Por isso, o génio, uma vez desperto para si mesmo, já não pode satisfazer-se com o belo natural. No seu crescente carácter prosaico, a arte subtrai-se totalmente ao mito e, assim, ao sortilégio da natureza que, no entanto, se prolonga novamente na sua dominação subjectiva. Só o que se esquivasse à natureza como destino ajudaria à sua restituição. Quanto mais a arte se organiza totalmente como objecto do sujeito e se exteriorizam as suas intenções simples, tanto mais a sua linguagem se articula segundo o modelo de uma linguagem não-conceptual, de significações não petrificadas; seria semelhante à que figura no que, no período romântico, se chamou, com uma metáfora gasta e bela, o Livro da Natureza. Na senda da racionalidade e através desta, a humanidade percebe na arte o que a racionalidade esqueceu e que a sua reflexão segunda relembra. O ponto de fuga deste desenvolvimento, sem dúvida apenas um aspecto da nova arte, é o conhecimento de que a natureza, enquanto bela, não se deixa reproduzir. Pois o belo natural enquanto fenómeno é ele próprio imagem. A sua representação tem algo de tautológico que, ao objectivar o fenómeno, o faz simultaneamente desaparecer. A reacção, de nenhum modo esotérica, que considera a rosa como urze e mesmo o cervino pintado como *kitsch,* vai muito além dos temas expostos: percebe-se aí pura e simplesmente o carácter inimitável do belo natural. O mal-estar a este respeito actualiza-se em extremos de tal modo que a zona de bom gosto da imitação da natureza permanece tanto mais intacta. A floresta verde dos impressionistas alemães não tem mais dignidade do que o *Königssee* dos decoradores de hotéis. Os franceses perceberam exactamente porque é que tão poucas vezes escolheram como tema a natureza pura, porque é que, embora não se voltando para algo de tão artificial como dançarinas e *jockeys* ou a natureza adormecida do Inverno de Sisley, disseminavam as suas paisagens com emblemas de civilização, que contribuíam para a esqueletização da forma, por exemplo, em Pissarro. É difícil conceber até onde se estende o tabu denso sobre a imitação da natureza e que afecta a sua imagem. O ponto de vista de Proust, segundo o qual a percepção da própria natureza se modificou com Renoir, não só difunde a consolação que o poeta bebia no impressionismo, mas também implica o horror: o facto de que a coisificação das relações entre os homens contamina toda a experiência e se erige literalmente em absoluto. O mais belo rosto de uma rapariga torna-se repugnante mediante a semelhança penetrante com a estrela de cinema, segundo a qual ele seria, de facto, finalmente pré-fabricado: mesmo onde a experiência de algo de natural se dá como a de um indivíduo integral, como se ela estivesse protegida da administração, tem a tendência para mistificar. O belo natural, na época da sua total mediatização, transforma-se na sua caricatura; o respeito da natureza incita antes, perante a sua contemplação, a exercer um ascetismo enquanto o belo natural estiver impregnado das marcas da mercadoria. A pintura da natureza, também no passado, só foi autêntica enquanto *nature morte:* onde ela sabia ler a natureza como cifra de algo de histórico, se não da fragilidade de tudo o que é histórico. A interdição vétero-testamentária das imagens possui, além do seu aspecto teológico, um aspecto estético. O facto de não ser permitido fazer-se uma imagem, nenhuma imagem do que quer que seja, exprime ao mesmo tempo que uma tal imagem não é possível. O que aparece na natureza é, através do seu desdobramento na arte, privado desse ser-em-si com que se sacia a experiência da natureza. A arte é fiel à natureza fenomenal só quando representa a paisagem na expressão da sua própria negatividade; os «versos escritos na contemplação de esboços de paisagem» de Borchardt(25) exprimiram isto de maneira insuperável e impressionante. Se a pintura parece felizmente reconciliada com a natureza como, por exemplo, em Corot, tal reconciliação tem a marca do efémero: o perfume eterno é paradoxal.

O belo natural na natureza fenomenal está directamente comprometido pelo rousseauísmo do *retournons*. O carácter erróneo da antítese vulgar de técnica e natureza reside manifestamente no facto de a natureza não-contaminada pela intervenção humana e sem nenhuma marca do seu domínio, as morenas e as ladeiras de seixos soltos alpinas, se assemelharem às montanhas de dejectos industriais, perante os quais se esvai a necessidade estética da natureza socialmente aprovada. Um dia se assinalará até que ponto o espaço cósmico anorgânico assume um aspecto industrial. O conceito da natureza incessantemente idílica permaneceria também, na sua expansão telúrica, na impressão da técnica total, como o provincianismo de uma ilha diminuta. A técnica que, segundo um esquema recentemente tirado da moral sexual burguesa, teria violentado a natureza, seria igualmente capaz, sob relações de produção modificadas, de a socorrer e, nesta pobre terra, a ajudar a tornar-se no que talvez aspire a ser. A consciência só acede à experiência da natureza quando, como acontece na pintura impressionista, inclui em si os seus estigmas. O conceito fixo do belo natural põe-se assim em movimento. Amplia-se através do que já não é natureza. De outro modo, esta degrada-se em fantasma enganador. A relação da natureza fenomenal com a coisa morta é acessível à sua experiência estética. Pois, em qualquer experiência da natureza está envolvida toda a sociedade. Não só ela desenvolve os esquemas da percepção, mas estabelece de antemão, por contraste e semelhança, o que se chamará respectivamente a natureza. A experiência da natureza constitui-se simultaneamente mediante o poder de negação determinada. Com a expansão da técnica, e mais ainda com a propagação da totalidade do princípio de troca, o belo natural torna-se cada vez mais sua função contrastante e integra-se na essência reificada combatida. O conceito de belo natural, outrora trocado pelo pedantismo e lugares comuns do absolutismo, perdeu a sua força porque, desde a emancipação burguesa em nome dos pretensos direitos naturais do homem, o mundo da experiência não está menos, mas mais, reificado do que no século XVIII. A experiência imediata da natureza, liberta da sua intransigência crítica e subsumida na relação de troca – prova-o o termo de indústria turística –, tornou-se informalmente neutra e apologética: a natureza transforma-se em reserva natural e em álibi. A ideologia é o belo

---

(25) Rudolf Borchardt, *Gedichte,* org. M. L. Borchardt e H. Steiner, Stuttgart 1957, p. 113 ss.

natural como sub-repção da imediatidade através do mediatizado. Mesmo a experiência adequada do belo natural se acomoda à ideologia complementar do inconsciente. Se, segundo o costume burguês, se atribui aos homens o mérito de se ter muita sensibilidade perante a natureza – quase sempre este mérito se tornou já para eles uma satisfação moral narcisista: da mesma maneira que era preciso ser-se bom para assim poder gratamente sentir-se tanta alegria – então, já não há mais nenhum obstáculo para achar belo tudo o que figura nos anúncios de casamento, enquanto testemunhos de uma experiência miseravelmente retraída. Ela deforma o mais íntimo da experiência da natureza. No turismo organizado, dificilmente resta alguma coisa desta experiência da natureza. Sentir a natureza, o seu silêncio, tornou-se um privilégio raro e comercialmente explorável. No entanto, não se condena sem mais a categoria do belo natural. A tendência para falar da natureza é mais forte onde sobrevive o amor por ela. A expressão «Que belo» perante uma paisagem fere a sua linguagem muda e diminui a sua beleza; a natureza fenomenal quer silêncio, enquanto este impele aquele que é capaz da sua experiência a proferir palavras que, momentaneamente, libertam da prisão monadológica. A imagem da natureza sobrevive, porque a sua perfeita negação no artefacto, a qual salva esta imagem, torna-se necessariamente cega quanto ao que estaria para lá da sociedade burguesa, do seu trabalho e das suas mercadorias. O belo natural permanece alegoria deste *para-lá,* apesar da sua mediação através da imanência social. Mas, se esta alegoria for erradamente considerada como o estado de reconciliação alcançado, degrada-se em meio de emergência para mascarar e justificar o estado irreconciliado em que, no entanto, tal beleza é possível.

Aquele «Oh! que belo» que, segundo um verso de Hebbel, perturba «a solenidade da natureza» (26), harmoniza-se com a concentração tensa perante as obras de arte, não com a natureza. Da sua beleza sabe mais a percepção inconsciente. Na sua continuidade, esvai-se por vezes subitamente. Quanto mais intensamente se contempla a natureza, tanto menos se penetra na sua beleza, excepto se ela espontaneamente já coube em sorte a alguém. Vã é, quase sempre, a visita intencional de pontos de vista famosos, dos miradouros do belo natural. À eloquência da natureza é prejudicial a objectivação, que a contemplação atenta leva a efeito; no fim de contas, o mesmo vale também para as obras de arte, que só são inteiramente perceptíveis no *temps durée,* cuja concepção provém, em Bergson, da experiência artística. Mas, se a natureza só pode, por assim dizer, ver-se de um modo cego, então a percepção e a lembrança inconscientes são esteticamente inalteráveis e constituem ao mesmo tempo rudimentos arcaicos, inconciliáveis com a crescente maioridade racional. A pura imediatidade não é suficiente para a experiência estética. Além da espontaneidade, necessita também da intencionalidade, da concentração da consciência; não se pode eliminar a contradição. Se se avançar logicamente, toda a beleza se abre à análise, que, por seu turno, a remete para a espontaneidade e seria vã se o momento do espontâneo lhe não fosse inerente. Perante o belo, a reflexão analítica reconstitui o *temps durée* através da sua antítese. A análise desemboca num belo, tal como deveria aparecer à perfeita percepção não-consciente e esquecida de si. Assim, ela descreve mais uma vez subjectivamente a via que a obra de arte descreve em si de modo objectivo: o conhecimento adequado do elemento estético é a realização espontânea dos processos objectivos que, em virtude das suas tensões, ocorrem no seu interior. No plano genético, o comportamento estético deveria exigir na infância a familiaridade com o belo natural, de cujo aspecto ideológico se afasta para o salvar na relação com os artefactos.

---

(26) Friedrich Hebbel, *Werke in zwei Bänden*, org. de G. Fricke, Munique 1952, vol. I, p. 12 («Herbstbild»).

Quando a antítese da imediatidade e da convenção se intensificou e o horizonte da experiência estética se abriu ao que, em Kant, se chama sublime, fenómenos naturais entraram na consciência enquanto belos, subjugando pela sua grandiosidade. Este modo de comportamento foi, historicamente, efémero. Em Karl Kraus, o génio polémico – talvez em concordância com o *modern style* de, por exemplo, Peter Altenberg – recusou-se assim ao culto da paisagem grandiosa, não sentiu manifestamente nenhuma felicidade na alta montanha, tal como só é repartida plenamente ao alpinista, de que o crítico cultural desconfiava com razão. Semelhante cepticismo quanto à grande natureza dimana evidentemente do *sensorium* artístico. Em virtude de uma diferenciação progressiva, este último tornou-se inflexível perante a identificação predominante na filosofia idealista de grandes projectos e categorias com o conteúdo das obras. Confundir as duas coisas tornou-se entretanto índice de comportamento movido pela amusia. Também a grandeza abstracta da natureza, que Kant ainda admirava e comparava à lei moral, é olhada como reflexo da megalomania burguesa, do gosto pelo recorde, da quantificação, e também do culto burguês dos heróis. Acima de tudo, não se vê que esse momento na natureza proporciona ao espectador algo de inteiramente diferente, algo onde a dominação humana tem os seus limites e que recorda a impotência da engrenagem humana. Assim Nietzsche, em Sils-Maria, podia ainda experimentar este sentimento: «dois mil metros acima do mar, para não dizer acima dos homens». Tais flutuações na experiência do belo natural interdizem todo o apriorismo da teoria tão absolutamente como a arte. Quem quisesse fixar o belo natural num conceito invariante cairia no ridículo como Husserl, ao afirmar que percepciona enquanto caminha a fresca verdura da relva. Quem fala do belo natural coloca-se à beira da pseudopoesia. Apenas o pedante se atreve a distinguir na natureza o belo e o feio, mas sem tal distinção o conceito do belo natural tornar-se-ia vazio. Nem as categorias como as de grandeza formal – que contradiz a percepção micrológica do belo na natureza, mesmo a mais autêntica – nem, como imaginava a estética antiga, as relações matemáticas de simetria fornecem critérios do belo natural. Este, porém, é indefinível segundo o cânone de conceitos universais, porque o seu próprio conceito possui a sua substância no que se esquiva à conceptualização universal. A sua indeterminação essencial manifesta-se em que toda a parcela da natureza, como tudo o que é feito pelos homens, o que se petrifica em natureza, pode tornar-se belo, refulgindo a partir de dentro. Semelhante expressão tem pouco ou nada a ver com as proporções formais. Ao mesmo tempo, porém, qualquer objecto da natureza experimentado como belo apresenta-se como se fosse o único belo em toda a terra; isto transmite-se a cada obra de arte. Enquanto que, na natureza, não se pode distinguir categoricamente entre o belo e o não-belo, a consciência, que mergulha amorosamente numa coisa bela, vê-se contudo coagida a tal distinção. Um elemento qualitativamente diferente no belo da natureza, se é que ele existe, deve buscar-se no grau de eloquência daquilo que não é fabricado pelos homens, na sua expressão. Belo, na natureza, é o que aparece como algo mais do que o que existe literalmente no seu lugar. Sem receptividade, não existiria uma tal expressão objectiva, mas ela não se reduz ao sujeito; o belo natural aponta para o primado do objecto na experiência subjectiva. Ele é percebido ao mesmo tempo como algo de compulsivamente obrigatório e como incompreensível, que espera interrogativamente a sua resolução. Poucas coisas se transferiram tão perfeitamente do belo natural para as obras de arte como este duplo carácter. Sob este seu aspecto, a arte é, em vez de imitação da natureza, uma imitação do belo natural. Este último aumenta juntamente com a intenção alegórica, que o denuncia sem o decifrar; e ainda com as significações que, ao contrário da linguagem significativa, não se objectivam. Elas seriam plenamente de essência histórica como o «Winkel von Hardt» de Hölderlin(27). Um grupo de árvores sobressai como belo – mais belo do que os outros – lá onde surge, ainda que vagamente, como sinal de um acontecimento passado; uma rocha que, por um segundo, se torna para o olhar um animal antediluviano, enquanto que, logo a seguir, a semelhança se esvai de novo. Tem aqui o seu lugar uma dimensão da experiência romântica, que se afirma para lá da filosofia e da concepção românticas. No belo natural, entram em jogo intimamente unidos, ora de modo musical, ora à semelhança de um caleidoscópio, elementos naturais e históricos. Um deles pode assumir o lugar do outro e é nesta flutuação, não na univocidade das relações, que vive o belo natural. É um espectáculo, tal como as núvens representam dramas shakespeareanos, ou as franjas iluminadas das núvens prolongam aparentemente a duração do relâmpago. Porque a arte não copia as núvens é que os dramas tentam representar a arte das núvens; em Shakespeare, isso é sublinhado numa cena de Hamlet com os seus cortesãos. O belo natural é história suspensa, devir interrompido. Sempre que, com razão, se concede às obras de arte um sentimento natural, elas reagem a propósito. Só que esse sentimento, apesar de todo o parentesco com a alegorese, é fugaz até ao *dejà vu* e é mesmo sumamente efémero.

---

(27) Cf. Hölderlin, *op. cit.*, t. II, p. 120.

Humboldt adopta também uma posição média entre Kant e Hegel ao aderir firmemente ao belo natural, esforçando-se, contra o formalismo kantiano, por concretizá-lo. Assim, no escrito sobre as bacias dos fontenários, injustamente eclipsado pela *Viagem à Itália* de Goethe, critica a natureza sem que esta, como seria de esperar cento e cinquenta anos mais tarde, caia no ridículo em virtude da sua seriedade. Humboldt censura a uma grandiosa paisagem de rochas a falta de árvores. O verso «A cidade está bem situada, mas falta-lhe a montanha» escarnece de tais sentenças; a mesma paisagem teria certamente entusiasmado cinquenta anos mais tarde. No entanto, a ingenuidade, inseparável pela natureza extra-humana do uso da faculdade humana do juízo, testifica uma relação com aquela, que é incomparavelmente muito mais estreita do que a admiração universalmente satisfeita. Perante a paisagem, a razão não supõe apenas, como *prima facie* se poderia suspeitar, um gosto epocal pela razão e pela harmonia, o qual subentende ainda o extra-humano enquanto sintonizado com o homem. Além disso, a razão está vivamente impregnada de uma filosofia natural que interpreta a natureza como algo de muito significativo em si, ideia que Goethe partilhava com Schelling. Tal como essa concepção, também a experiência da natureza, que a inspira, é irrecuperável. Mas, a crítica da natureza não é apenas a *hybris* do espírito que se abre ao absoluto. Apoia-se em parte no objecto. Tão verdade é que, na natureza, tudo pode ser apreendido como belo, como verdadeiro é o juízo de que, a paisagem da Toscana é mais bela do que a região de Gelsenkirchen. Sem dúvida, a irrelevância do belo natural acompanhou a decadência da filosofia natural. Esta, porém, não morreu apenas como ingrediente da história do espírito;

a experiência, que a produzia bem como à felicidade na natureza, modificou-se radicalmente. Com o belo natural passa-se o mesmo que com a cultura: esvazia-se em virtude da consequência imperiosa da sua extensão. As descrições da natureza de Humboldt resistem a toda a comparação; as descrições do mar da Biscaia em fúria ocupam uma posição intermédia entre as fórmulas mais poderosas de Kant sobre o sublime e a descrição do Maelstrom de Poe; mas estão irrepetivelmente associadas ao seu momento histórico. O juízo de Solger e Hegel, que da indeterminação crepuscular do belo natural inferiam a sua inferioridade, estava errado. Goethe podia ainda distinguir entre os objectos que eram dignos da pintura e os que o não são; isso levou-o a glorificar a caça de motivo e uma pintura de lugares pitorescos, que já não agradavam mesmo ao gosto pretensioso dos editores do jubileu. A estreiteza classificadora dos juízos de Goethe sobre a natureza é, no entanto, em virtude da concreção, superior ao aforismo banal de que tudo é igualmente belo. Sem dúvida, a definição do belo natural, sob a pressão do desenvolvimento pictórico, inverteu-se. Observou-se demasiado frequentemente e com um espírito fácil que os próprios pôres-do-sol eram embaciados pelas obras *kitsch*. A responsabilidade pela má sorte da teoria do belo natural não é nem da fraqueza rectificável das reflexões, nem da pobreza do objecto inquirido. O belo natural define-se antes pela sua indeterminação, imprecisão do objecto não menos que do conceito. Enquanto indeterminado, em antítese com as determinações, o belo natural é indefinível; aparenta-se nisso com a música que, em Schubert, a partir de tal similaridade inobjectiva arranca os mais profundos efeitos. Como na música, também na natureza resplandece o que é belo para, logo a seguir, desaparecer perante a tentativa de o petrificar. A arte não imita nem a natureza, nem um belo natural singular, mas o belo natural em si. Para lá da aporia do belo natural, menciona-se aqui a aporia da estética no seu conjunto. O seu objecto define-se como indeterminável, negativamente. Por isso, a arte necessita da filosofia, que a interprete, para dizer o que ela não consegue dizer, enquanto que, porém, só pela arte pode ser dito, ao não dizê-lo. Os paradoxos da estética são ditados pelo seu objecto: «O belo exige talvez a imitação servil do que é indefinível nas coisas» (28). Se é bárbaro afirmar de alguma coisa na natureza que ela é mais bela do que outra, o conceito do belo na natureza enquanto diferenciável traz, contudo, em si de modo teleológico uma tal barbárie ao passo que, na realidade, o protótipo do pedante permanece aquele que é cego perante o belo natural. A razão disso é o carácter enigmático da sua linguagem. Semelhante insuficiência do belo natural conseguiu, de acordo com a doutrina hegeliana dos degraus, ter desempenhado também um papel como motivação da arte enfática. Com efeito, na arte, o incaptável é objectivado e intimado à duração: nesta medida é conceito, só que não à maneira da lógica discursiva. A fraqueza do pensamento perante o belo natural, enquanto fraqueza do sujeito, e a sua força objectiva exigem que o seu carácter enigmático se reflicta na arte e, por conseguinte, se defina pelo conceito, embora não se trate aqui de algo de conceptual em si. O *Wanderers Nachtlied* é incomparável, porque aí não é tanto o sujeito que fala – preferiria antes, como em toda a obra autêntica, emudecer nesta perfeitamente –, mas porque imita, pela sua linguagem, o indizível da linguagem da natureza. Nada mais pode sugerir a norma de que, na poesia, a forma e o conteúdo deviam coincidir, na medida em que ela deve ser mais do que a retórica da indiferença.

O belo natural é o vestígio do não-idêntico nas coisas, sob o sortilégio da identidade universal. Enquanto ele agir, nenhum não-idêntico lá existe positivamente. Por isso, o belo natural permanece tão disperso e incerto, assim como o que ele promete ultrapassa todo o intra-humano. A dor perante o belo, em nenhum lado mais viva do que na experiência da natureza, é tanto nostalgia do que ele promete, sem que esse belo aí se revele, como o sofrimento perante a insuficiência da aparição que o recusa, ao desejar a ele assemelhar-se. Isto prolonga-se nas relações com as obras de arte. Involuntariamente e à margem da consciência, o contemplador assina um contrato com a obra, para se lhe ajustar e a fazer falar. Nesta receptividade aplaudida subsiste a exalação na natureza, o puro abandono. O belo natural reparte a fraqueza de toda a promessa com a sua inextinguibilidade. Mesmo se as palavras não atingem a natureza e traem a sua linguagem em favor daqueles de que ela se distingue qualitativamente – nenhuma crítica da teleologia natural pode eludir o facto de que os países meridionais conhecem dias sem núvens, que existem como se esperassem ser percepcionados. Ao inclinarem-se para o fim, tal como começaram, serenos e resplandecentes, emana deles a sensação de que nem tudo está perdido, de que tudo se pode compôr: «Morte, senta-te na cama e, corações, escutai: / Um velhinho exclama no ténue fulgor / Sob o horizonte azul da primeira aurora: / Em nome de Deus, o Eterno, eu vos garanto: / Mundo, mesmo que sofras, / Tudo recomeça, tudo é teu!»(29). A imagem do mais antigo na natureza é, na sua inversão, a cifra do que ainda não existe, do possível: como sua aparição, ela é mais do que um existente; mas, a reflexão a tal respeito é já quase um sacrilégio. Não se pode nem julgar nem garantir que a natureza fale assim, porque o seu discurso não é nenhum juízo; como também não o encorajamento enganador que a nostalgia para si reflecte. Na incerteza, a ambiguidade do mito transmite-se ao belo natural, enquanto que simultaneamente o seu eco, a consolação, se afasta do mito na natureza fenomenal. Contrariamente ao filósofo da identidade, Hegel, a beleza natural aproxima-se da verdade, mas encobre-se no momento da sua maior proximidade. Também a arte recolheu isso do belo natural. No entanto, o limite do fetichismo da natureza, o subterfúgio panteísta, que seria apenas máscara afirmativa da fatalidade sem fim, é traçado pelo facto de a natureza, no seu despertar tímido e efémero para a sua beleza, ainda não existir. A vergonha perante o belo natural provém de que se prejudicaria o ainda-não-ente ao apreendê-lo no ente. A dignidade da natureza é a de um ainda-não-ente, que recusa através da sua expressão a humanização intencional. Ela transmitiu-se ao carácter hermético da arte, à sua recusa, preconizada por Hölderlin, de todo o uso, fosse ele mesmo sublimado pela intervenção da sensibilidade humana. Pois a comunicação é a adaptação do espírito ao útil, mediante a qual ele se integra nas mercadorias, e o que hoje se chama sentido participa desta monstruosidade. A completude, a textura e a consonância das obras de arte são a cópia do silêncio, unicamente a partir do qual fala a natureza. O belo na natureza, perante o princípio dominante e na presença do caos difuso, é um outro; a ele se assemelhava o reconciliado.

---

(28) Cf. Paul Valéry, *Oeuvres*, Pléiade, Gallimard, t. II, p. 681.

Hegel avança para o belo artístico desde o belo natural, que ele admite num primeiro tempo: «Enquanto Ideia sensível objectiva, o vivo na natureza é belo, na medida em que o verdadeiro, a Ideia na sua forma natural mais próxima enquanto vida, lá está, imediatamente na realidade conforme particular»(30). Esta frase, que de antemão faz o belo natural mais pobre do que é, proporciona um paradigma de estética rigorosa: deriva da identificação do real com o racional, mais especificamente: da definição da natureza enquanto definição da Ideia na sua alienabilidade. Tal identificação é creditada ao belo natural a partir de cima. A beleza da natureza decorre da teodiceia hegeliana do real: porque a Ideia não deve poder ser outro além do modo como se realiza é que a sua manifestação primeira ou a «forma natural mais próxima» é «conforme» e, portanto, bela. Os limites dialécticos são imediatos e, certamente numa intenção polémica contra Schelling, não podem aplicar-se à natureza enquanto espírito, porque ela deve ser o espírito na sua heteridade, não imediatamente a ele redutível. É manifesto o progresso da consciência crítica. O movimento hegeliano do conceito busca o verdadeiro não imediatamente expressável na denominação do particular, do limitado: do morto e do falso. Mal acabado de emergir, o belo natural esvanece-se: «Contudo, é unicamente por causa desta imediatidade sensível que o belo natural vivo não é belo nem para si mesmo, nem produzido por si próprio como belo e em virtude da sua bela aparência. A beleza natural é apenas bela para outro, isto é, para nós, para a consciência que concebe a beleza»(31). Seria assim omitida a essência do belo natural, a anamnese do que não é simplesmente para-outro. Semelhante crítica ao belo natural segue na sua totalidade um *topos* da estética hegeliana, a sua orientação objectivista contra a contingência da sensibilidade subjectiva. Mesmo o belo, que se apresenta como independente do sujeito, como algo de modo algum fabricado, é vítima da suspeita de fraqueza subjectiva; Hegel compara-lhe imediatamente a ausência de definição do belo natural. Falta em geral à estética hegeliana o órgão para tudo o que fala, o que não seria significativo; e também à sua teoria da linguagem(32). Poderia assim argumentar-se imanentemente contra Hegel que a sua própria definição da natureza enquanto definição do espírito na sua alteridade, não só os não opõe, mas associa a ambos, sem que ulteriormente, tanto na *Estética* como na *Filosofia da Natureza* do sistema, se inquira o momento que os liga. O idealismo objectivo de Hegel na *Estética* torna-se numa tomada de posição demasiado grosseira, quase irreflectida, em favor do espírito subjectivo. O que aí é verdadeiro é que o belo natural, súbita promessa de algo superior, não pode ficar em si, mas só é salvo pela consciência que se lhe contrapõe. O que Hegel convincentemente objecta ao belo natural corresponde à sua crítica do formalismo estético e, deste modo, à crítica do hedonismo lúdico, que rejeita o espírito burguês de emancipação do século XVIII. «A forma do belo natural enquanto abstracta é, por um lado, forma determinada e, portanto, limitada; por outro, contém uma unidade e uma relação abstracta a si...

---

(29) Rudolf Borchardt, *op. cit.*, p. 104 («Tagelied»).

(30) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*. Edição completa realizada por uma associação de amigos, vol. 10: *Lições de Estética*, org. por H. G. Hotho, (2.ª ed., Berlim, 1842-43, I Parte, p. 157).

(31) *Op. cit.*

Este tipo de forma é o que se chama regularidade, simetria, depois, legalidade e, por fim, harmonia»(33). Hegel fala por simpatia com o avanço da dissonância, surdo, porém, ao facto do grande lugar que esta tem no belo natural. É com esta intenção que, no seu apogeu hegeliano, a teoria estética precede a arte; só enquanto sabedoria neutralizada é que, depois de Hegel, permaneceu atrás da arte. As relações puramente formais, «matemáticas», que outrora

---

(32) Cf. Theodor W. Adorno, *Drei Studien zu Hegel*. Aspekte, Erfahrungsgehalt, Skoteinós oder wie zu lesen sei, 3. ed., Francoforte 1969, p. 119 e 123 ss.

(33) Hegel, *op. cit.*, I Parte, p. 270.

deviam fundamentar o belo natural, entram em oposição com o espírito vivo; a teoria estética cai sob a condenação do subalterno e do prosaico: a beleza da regularidade é «uma beleza de compreensão abstracta»(34). O desprezo pela estética racionalista turva, contudo, o olhar que Hegel lança sobre o que na natureza se esquiva à sua rede conceptual. Literalmente, o conceito de subalterno aparece na transição do belo natural para o belo artístico: «Esta lacuna essencial [do belo natural] conduz-nos agora à necessidade do ideal, que não se pode encontrar na natureza e ao qual, em oposição a ele, a beleza natural parece subordinada»(35). Mas o belo natural encontra-se subordinado naqueles que o apreciam, não em si. Embora o carácter determinado da arte tenda a ultrapassar o da natureza, tem no entanto o seu protótipo na expressão dela e não no espírito, que os homens lhe atribuem. O conceito de ideal, de algo pressuposto, pelo qual a arte se teria de orientar para alguma coisa de «puro», é-lhe exterior. A arrogância idealista perante o que, na natureza, não é espírito vinga-se naquilo que, na arte, é mais do que o seu espírito subjectivo. O ideal atemporal esboroa-se; o destino do teatro de Hebbel, cujas posições não estavam muito longe das de Hegel, fornece aqui talvez a prova mais evidente na história da literatura alemã. Hegel deduz a arte de um modo bastante racionalista, sob a abstracção estranha da sua génese histórica concreta, a partir da indigência da natureza: «A necessidade do belo artístico infere-se, pois, das insuficiências da realidade imediata e deve assinalar-se-lhe como tarefa que tem por ocupação o representar a manifestação da vida e, sobretudo, a da vida espiritual, mesmo exteriormente na sua liberdade; e deve também harmonizar o exterior com o seu conceito. Só assim é que o verdadeiro pode sobressair do seu contexto temporal, da sua dispersão na série das finitudes, e se tornou ao mesmo tempo uma manifestação externa, a partir da qual não mais surge a indigência da natureza e do prosaismo, mas uma existência digna da verdade»(36). A substância da filosofia hegeliana fica a descoberto nesta passagem: o belo natural só se legítima pelo seu declínio, em virtude de a sua indigência se instalar como *raison d'être* do belo artístico. Ao mesmo tempo, através da sua «ocupação», ele é subsumido num fim e, de facto, num fim luminosamente afirmativo, dócil a um *topos* burguês, que remonta pelo menos a d'Alembert e Saint-Simon. Contudo, o que Hegel denota como indigência no belo natural, o que se subtrai ao conceito preciso, é a substância do próprio belo. Na transição hegeliana da natureza para a arte, pelo contrário, não deve procurar-se a pluralidade de sentido do «Aufheben», tantas vezes evocada. O belo natural extingue-se sem que seja reconhecido no belo artístico. Por não ser totalmente dominado e determinado pelo espírito, Hegel considera-o como pré-estético. Mas o espírito soberano é instrumento, não conteúdo da arte. Hegel chama prosaico ao belo natural. A fórmula designando o assimétrico que Hegel não divisa no belo natural é ao mesmo tempo cega quanto ao desenvolvimento da arte mais recente, a qual poderia em toda a parte ser considerada sob o aspecto da introdução do prosaísmo na lei formal. O prosaísmo é o reflexo indelével do desencantamento do mundo na arte, e não apenas a sua adaptação à utilidade mesquinha. O que perante o prosaísmo se limita a recuar, torna-se presa do arbitrário de uma estilização simplesmente decretada. A tendência evolutiva não era ainda plenamente previsível, na época de Hegel; de nenhum modo coincide com o realismo, mas refere-se a procedimentos técnicos autónomos, libertados da referência à objectividade e aos *tópoi*. A seu respeito, a estética de Hegel permaneceu classicamente reaccionária. Em Kant, a concepção classicista do belo era compatível com o belo natural; Hegel sacrifica o belo natural ao espírito subjectivo, mas subordina-o ao classicismo que com ele é incompatível e lhe é exterior, talvez por receio de uma dialéctica que não cessa mesmo perante a ideia do belo. A crítica hegeliana do formalismo kantiano deveria fazer valer o concreto não formal. Hegel não se decide a tal; eis talvez porque confunde os momentos materiais da arte com o seu conteúdo objectivo. Ao rejeitar o carácter efémero do belo natural, como também tendencialmente tudo o que é inconceptual, mostra-se obstinadamente indiferente quanto ao motivo central da arte, que é tactear a sua verdade no fugidio, no frágil. A filosofia de Hegel tropeça perante o belo: porque ele equipara entre si a razão e o real através da totalidade das suas mediações, hipostasia também o equipamento de todo o ente mediante a subjectividade enquanto absoluto, e o não-idêntico serve-lhe apenas de entrave da subjectividade, em vez de definir a experiência do não-idêntico como *telos* do sujeito estético, como sua emancipação. A estética dialéctica em progresso torna-se necessariamente também crítica da estética hegeliana.

---

(34) *Op. cit.*

(35) *Op. cit.*, I Parte, p. 180.

(36) *Op. cit.*, I Parte, p. 192.

A transição do belo natural para o belo artístico é dialéctica enquanto transição para a dominação. É artisticamente belo o que é objectivamente dominado no quadro, que em virtude da sua objectividade transcende a dominação. As obras de arte libertam-se dela, ao transformarem em trabalho produtivo o comportamento estético sensível ao belo natural, trabalho esse que tem o seu modelo no trabalho material. Mas, enquanto linguagem dos homens, simultaneamente organizadora e reconciliada, a arte gostaria de se aproximar daquilo que, na linguagem da natureza, se oculta aos homens. As obras de arte têm tantos elementos comuns com a filosofia idealista que elas impelem a reconciliação para a identidade com o sujeito; na verdade, esta filosofia tem aqui a arte por modelo, como acontece expressamente em Schelling, e não o inverso. Elas estendem ao extremo a esfera de dominação dos homens, não à letra, porém, mas em virtude do estabelecimento de uma esfera para si, que se separa da dominação real precisamente pela sua imanência estabelecida e deste modo a nega na sua heteronomia. Só mediante esta polarização, não através da pseudomorfose da arte em natureza, é que as duas reciprocamente se mediatizam. Quanto mais rigidamente as obras de arte se abstêm do natural e da reprodução da natureza, tanto mais as obras bem sucedidas se aproximam da natureza. A objectividade estética, reflexo do ser-em-si da natureza, realiza perfeitamente o momento de unidade subjectivamente teleológico; só assim as obras se tornam semelhantes à natureza. Em contrapartida, toda a semelhança particular é acidental, quase sempre estranha à arte e ligada às coisas. O sentimento de necessidade de uma obra de arte é apenas uma outra expressão para tal objectividade. Com o seu conceito faz-se, como demonstra Benjamin, um mau uso da habitual história do espírito. Aspira-se a apreender ou a justificar fenómenos com os quais não é possível estabelecer de outro modo nenhuma relação, sobretudo histórica, declarando-os necessários, por exemplo, justificar uma música monótona porque ela se tornou necessária enquanto fase inicial da grande música. A prova de semelhante necessidade nunca se poderá fornecer: nem na obra artística singular, nem na relação histórica recíproca das obras de arte e dos estilos existe legalidade evidente segundo o tipo das ciências da natureza; e as coisas não vão melhor com a psicologia. Na arte, não se deve falar *more scientifico* da necessidade, mas só na medida em que uma obra opera pelo poder do seu fechamento a evidência do seu ser-assim-e-não-de-outro-modo, como se ela houvesse apenas de lá estar e dela não se pudesse abstrair. O ser-em-si, a que aspiram as obras de arte, não é a imitação de algo real, mas antecipação de um em-si que ainda não existe, de um incógnito e de alguma coisa que se define através do sujeito. As obras de arte indicam que algo existe em si, mas nada predizem a seu respeito. De facto, a arte, como desejaria a consciência reificada, não alienou a natureza pela espiritualização que a afectou durante os últimos duzentos anos e graças à qual se tornou autónoma, mas, segundo a sua própria estrutura, aproximou-se do belo natural. Uma teoria da arte, que identificasse simplesmente a sua tendência para a subjectivização com o desenvolvimento da razão subjectiva em conformidade com a ciência, passaria por alto o conteúdo do movimento artístico em favor do plausível. A arte gostaria de com meios humanos realizar o falar do não-humano. A pura expressão das obras de arte liberta das interferências coisais e também do chamado material natural; converge com a natureza, da mesma maneira que, nas mais autênticas criações de Anton Webern, o som puro, a que se reduzem em virtude da sensibilidade subjectiva, se transforma em tom natural; no de uma natureza eloquente, é certo, linguagem sua, e não em cópia de um elemento desta. A plena elaboração subjectiva da arte enquanto linguagem não conceptual é, no estádio da racionalidade, a única figura em que reflecte algo de parecido com a linguagem da criação, com o paradoxo do efeito de deslocamento próprio de fenómeno de reflexão. A arte procura imitar uma expressão, que não incluiria intenção humana. Esta é apenas o seu veículo. Quanto mais perfeita uma obra de arte, tanto mais as intenções dela se ausentam. A natureza, indirectamente o conteúdo de verdade da arte, elabora imediatamente o seu contrário. Se a linguagem da natureza é muda, a arte aspira a fazer falar o silêncio, exposta ao insucesso pela contradição insuperável entre esta ideia, que impõe o esforço desesperado, e aquela, a que se aplica o esforço, de um não-intencional puro e simples.

A natureza deve a sua beleza ao facto de parecer dizer mais do que é. A ideia da arte é arrancar este mais à sua contingência, torná-lo senhor da sua aparência, determiná-lo a ele mesmo como aparência, e também negá-lo como irreal. O «Mais» fabricado pelo homem não garante em si o conteúdo metafísico da arte. Esta poderia ser um nada absoluto e, no entanto, as obras de arte poderiam pôr esse «Mais» como aparência. Tornam-se obras de arte na elaboração do «Mais»; produzem a sua própria transcendência, sem serem o seu teatro, e, por isso, são novamente separadas da transcendência. O lugar da transcendência nas obras de arte é a coerência dos seus momentos. Ao nela insistirem e a ela se adaptarem, ultrapassam a aparição que elas são, mas tal ultrapassagem pode ser irreal. Na realização dessa ultrapassagem, não em primeiro lugar, mas antes graças a significações, as obras de arte são algo de espiritual. A sua transcendência é o seu discurso ou a sua escrita, mas uma escrita sem significação ou, mais exactamente, com uma significação truncada ou velada. Subjectivamente mediatizada, ela manifesta-se objectivamente, mas de um modo ainda mais descontínuo. A arte degrada-se mais que o seu conceito e, quando não atinge essa transcendência, perde o seu carácter de arte. Contudo, trai igualmente a transcendência quando a procura enquanto coerência produtiva. Isso implica um critério essencial da arte nova. As composições degeneram em fundos sonoros ou em material puramente artificial, em quadros, onde as tramas geométricas, a que elas se reduzem, permanecem na redução o que são; daí, a relevância dos desvios a partir das formas matemáticas em todas as obras que delas se servem. O estremecimento intentado perde o valor: não tem lugar. Um dos paradoxos das obras de arte é que elas não têm o direito de estabelecer o que estabelecem; por aí se mede a sua substancialidade.

A definição psicológica da forma, segundo a qual um todo é mais do que as suas partes, não basta para descrever o «Mais». Com efeito, o «Mais» não é apenas a coerência, mas um outro, por ela mediatizado e, apesar de tudo, dela distinto. Os momentos artísticos na sua coerência sugerem o que nesta não se integra. Choca-se assim, porém, com uma antinomia filosófico-histórica. Sob a temática da aura, cujo conceito se aproxima muito da aparição – remetendo para além de si por força do seu fechamento –, Benjamin chamou a atenção para o facto de a evolução inaugurada por Baudelaire interdizer a aura, aproximadamente como «atmosfera» (37); já em Baudelaire a transcendência da aparição artística é simultaneamente realizada e negada. Sob este aspecto, a *Entkunstung* da arte não se define apenas como fase da sua liquidação, mas como sua tendência evolutiva. No entanto, a rebelião contra a aura e a atmosfera, entrementes socializada, não fez apenas desaparecer esta liquidação em que o «Mais» do fenómeno se manifesta contra este último. Basta simplesmente comparar bons poemas de Brecht, que se comportam como se fossem proposições protocolares, com maus poemas de autores, nos quais a rebelião contra o elemento poetizante regressa ao pré-estético. O que na lírica desencantada de Brecht difere basicamente da expressão simplista constitui a sua qualidade eminente. Erich Kahler foi, sem dúvida, o primeiro a ver isso; o poema dos *«Dois Grous»* (38) é a este respeito o maior testemunho. A transcendência estética e o desencantamento encontram-se em uníssono no mutismo: na obra de Beckett. O facto de a linguagem afastada de toda a significação não ser uma linguagem que fala funda a sua afinidade com o mutismo. Talvez toda a expressão, muito aparentada com o transcendente, esteja perto do mutismo, da mesma maneira que, na grande música moderna, nada tem tanta expressão como o que se extingue, o som que emerge nu da forma compacta, no qual a arte, em virtude do seu próprio movimento, desemboca no seu momento natural.

O instante da expressão nas obras de arte não é, porém, a sua redução ao seu material enquanto algo de imediato, mas extremamente mediatizado. As obras de arte tornam-se aparições no sentido mais rico do termo, aparições de um outro, quando o acento incide sobre o carácter irreal da sua realidade. O carácter do acto a elas imanente confere-lhes algo de momentâneo, de súbito, tivessem ainda elas de ser muito elaboradas nos seus materiais como algo de duradouro. O sentimento de surpresa perante toda a obra importante regista isso. Desse carácter imanente todas as obras de arte recebem, analogamente ao belo natural, a sua semelhança com a música, cujo nome evocava outrora o de musa. Perante a contemplação paciente, as obras de arte entram em movimento. Sob este aspecto, são elas verdadeiras cópias do estremecimento pré-histórico, na época da objectivação; o seu carácter terrífico ressurge perante os objectos objectivados. Quanto mais profundo o χωρισμός entre as coisas singulares delimitadas, separadas umas das outras, e a essência esvanecente, tanto mais vazio é o olhar das obras de arte, única anamnese do que teria o seu lugar para além do χωρισμός. Porque o estremecimento passou e, apesar de tudo, sobrevive, é que as obras de arte o objectivam como suas cópias. Com efeito, se outrora os homens, na sua impotência perante a natureza, talvez tenham temido o estremecimento como algo de real, o seu medo não é nem mais fraco, nem menos fundado perante o facto de ele desaparecer. Toda a *Aufklärung* é acompanhada pela angústia de que venha a esvanecer-se o que ela pôs em movimento e o que corre o risco de por ela ser devorado: a verdade. Restituída a si mesma, ela afasta-se daquela objectividade límpida, que gostaria de atingir; daí que lhe esteja adscrito, por necessidade da sua própria verdade, o ímpeto a conservar o que é condenado em nome da verdade. A arte é esta Mnemósina. No entanto, o instante da aparição nas obras é a unidade paradoxal ou o equilíbrio do que se esvanece e do que se preserva. As obras de arte são tanto um imobilismo como um dinamismo; géneros abaixo da cultura aprovada, como os quadros nas cenas de circo e nas revistas, e até já os jogos de água mecânicos do século XVII, são confissões do que as obras de arte autênticas ocultam em si como o seu *apriori* secreto. Permanecem ao mesmo tempo sob o efeito da *Aufklärung*, porque gostariam de tornar comensurável aos homens este estremecimento relembrado, incomensurável na pré-história mágica. A formulação hegeliana da arte como tentativa de eliminar o estranho(39) exprime esta ideia. No artefacto, o estremecimento liberta-se da ilusão mítica do seu ser-em-si, sem que, no entanto, seja nivelado pelo espírito subjectivo. A autonomização das obras de arte, a sua objectivação pelos homens, apresenta a estes o estremecimento como algo de não atenuado e que jamais aconteceu. O acto da alienação em semelhante objectivação, que toda a obra de arte realiza, é correctivo. As obras de arte são epifanias neutralizadas e, deste modo, qualitativamente modificadas. Se as antigas divindades nos seus locais de culto tiveram de aparecer transitórias ou, pelo menos, apareceram num passado longínquo, esta aparição tornou-se a lei da permanência das obras de arte, à custa da encarnação viva da aparição. Aproxima-se muito da obra de arte enquanto aparição a *apparation*, aparição celeste. As obras artísticas estão de acordo com ela na sua transcendência supra-humana, que se subtrai à intenção dos homens e ao mundo das coisas. As obras de arte, a que foi extirpada a *apparition* sem deixar vestígio, nada mais são do que invólucros, piores do que a simples existência, porque não servem para nada. As obras nunca se recordam tanto do *mana* como na sua antítese mais extrema, isto é, na construção de inelutabilidade posta subjectivamente. O instante, que as obras de arte são, cristalizava-se pelo menos nas obras tradicionais, onde se tornavam totalidade a partir dos seus momentos particulares. O momento fértil da sua objectivação é o que os concentra na aparição, de nenhum modo apenas os caracteres da expressão que se espalham a propósito das obras. Elas ultrapassam o mundo das coisas por meio do seu próprio elemento coisal, da sua objectivação artificial. Falam em virtude da ignescência da coisa e da aparição. São coisas destinadas a aparecer. O seu processo imanente exterioriza-se como seu próprio «fazer» e não como o que os homens nelas fizeram e não simplesmente para os homens.

---

(37) Cf. Walter Benjamin, *Schriften, ibid.*, vol. I, p. 459 ss.

(38) Cf. Bertolt Brecht, *Gedichte II*, Francoforte, 1960, p. 210 («Die Liebenden»).

O fenómeno do fogo de artifício, que, por causa do seu carácter efémero e enquanto divertimento vazio, dificilmente foi julgado digno de consideração teórica, é prototípico para as obras de arte; só Valéry desenvolveu reflexões que, pelo menos, dele se aproximam. O fogo de artifício é *apparition* χατ εξοχην: aparição empírica liberta do peso da empiria, enquanto peso da duração, sinal celeste e produzido de uma só vez, *Mené Teqél*, escrita fulgurante e fugidia, que não se deixa ler no seu significado. O isolamento da esfera estética na total gratuitidade de um efémero absoluto não pode servir-lhe de definição formal. Não é pela perfeição elevada que as obras de arte se separam do ente indigente mas, de modo semelhante ao fogo de artifício, ao actualizarem-se numa aparição expressiva fulgurante. Não constituem apenas o outro da empiria: tudo nelas se torna outro. A isso aspira com toda a força a consciência pré-artística nas obras de arte. A consciência obedece ao encantamento que, de qualquer modo, só conduz à arte ao servir de mediação entre a arte e a empiria. Enquanto que o estrato pré-artístico é contaminado pela sua decomposição ao ponto de as obras de arte o eliminarem, ele sobrevive nelas sublimado. As obras de arte possuem menos a idealidade do que prometem, em virtude da sua espiritualização, uma sensibilidade bloqueada ou denegada. Essa qualidade é perceptível nos fenómenos dos quais se emancipou a experiência estética, nos relictos de uma arte de certo modo afastada da arte, a bem ou mal chamada inferior, como no circo, para o qual se viraram, em França, os pintores cubistas e os seus teóricos e, na Alemanha, Wedekind. A arte corporal, segundo a expressão de Wedekind, não ficou só para trás da arte espiritualizada, não permaneceu simplesmente como seu complemento: enquanto não-intencional, foi também o seu modelo. Toda e qualquer obra de arte, pela sua simples existência, enquanto obra estranha ao que está alienado, conjura o circo; está, porém, perdida logo que com ele compete. A arte torna-se quadro, não imediatamente pela *apparition,* mas só através da tendência que lhe é antagonista. O estrato pré-artístico da arte é ao mesmo tempo o memento da sua característica anticultural, da sua suspeita perante a antítese ao mundo empírico, que a este deixa intacto. As obras importantes aspiram, contudo, a incorporar em si esse estrato antiartístico. Onde ela, suspeita de infantilismo, falta – ao espiritual intérprete de música de câmara o último vestígio do rabequista, ao teatro sem ilusão o último vestígio da mágica de bastidores –, a arte capitulou. Também para *Fin de Partie* de Beckett, o levantar do pano é rico de promessas; as peças de teatro e os processos de encenação, que o omitem, saltam sobre a sua sombra com um truque inútil. O instante em que o pano sobe é a expectativa da *apparition.* Se as peças de Beckett, lívidas como o pôr-do-sol e o declínio do mundo, querem exorcizar a variegação do circo, são-lhe, no entanto, fiéis por serem representadas no palco; sabe-se que os seus anti-heróis foram inspirados pelos *clowns* e pelo burlesco cinematográfico. Aliás, não renunciam de nenhum modo, com toda a *austerity,* ao guarda-roupa e aos bastidores: o criado Clov, que em vão gostaria de fugir, veste a indumentária cómica e velha do Inglês em viagem: a colina de areia de *Happy Days* assemelha-se às formações do Oeste americano. Fica sobretudo por perguntar se as obras mais abstractas da pintura não trazem consigo, através do seu material e da sua organização visual, resquícios da objectividade que elas põem fora de circuito. Mesmo as obras de arte que se interdizem incorruptivelmente a solenidade e a consolação não fazem desaparecer a pompa; adquirem-na tanto mais quanto mais bem sucedidas são. Hoje, tal pompa entrou justamente nas obras desesperadas. A sua ausência de finalidade, para lá do abismo das idades, simpatiza com o vagabundo inútil, que não se conforma totalmente com a firme propriedade e a civilização sedentária. Entre as dificuldades da arte, hoje, a menor não é ela envergonhar-se da *apparition,* sem que, no entanto, dela consiga desembaraçar-se; tornada transparente a si mesma até à aparência constitutiva que lhe parece falsa na sua transparência, já não se alimenta, segundo a expressão de Hegel, substancialmente da sua possibilidade. Uma anedota estúpida de soldado da época de Guilherme II conta a história de uma ordenança que o seu superior, numa bela tarde de domingo, mandou ir ao jardim zoológico. Regressa excitado e diz: «Meu tenente, animais como aqueles não existem». A experiência estética precisa deste tipo de reacção tanto como ele é estranho ao conceito de arte. Com o Θαυμαζειν ingénuo e juvenil são também eliminadas as obras de arte; o *Angelus Novus* de Klee igualmente o suscita, de modo semelhante às formas ao mesmo tempo animais e humanas da mitologia indiana. Em toda a obra de arte genuína, aparece algo que não existe. Elas não o reinventam a partir de elementos heterogéneos do ente; elaboram-no como existente imediato a partir destas constelações, que se tornam cifras, sem contudo porem imediatamente diante dos olhos o cifrado, como fantasias. O cifrado das obras de arte, um dos aspectos da sua *apparition,* distingue-se assim do belo natural por recusar a univocidade do juízo, por, na sua própria estrutura, na maneira como elas tendem para a dissimulação, as obras adquirirem a sua maior determinação. Competem assim com as sínteses do pensamento significativo, seu inimigo irredutível.

---

(39) Cf. Hegel, *op. cit.*, I Parte, p. 41: «O homem faz isso [isto é, transforma as coisas exteriores às quais imprime o selo da sua interioridade], para tirar do mundo exterior, enquanto sujeito livre, a sua estranheza árida e, na forma das coisas, saborear apenas uma realidade exterior a si mesma.»

No surgimento de um não-ente como se ele existisse possui um obstáculo a questão da verdade da arte. Segundo a sua forma simples, a arte promete o que não é e anuncia objectivamente, se bem que de um modo hesitante, a pretensão de que, por ela aparecer, também deve ser possível. A nostalgia inextinguível perante o belo, para a qual Platão encontrou as palavras com a frescura da primeira vez, é a nostalgia do cumprimento da promessa. A condenação da filosofia idealista da arte é ela não ser capaz de formular a *promesse du bonheur.* Ao fazer prestar teoricamente juramento à obra de arte sobre o que ela simbolizava, comete um ultrage contra o espírito da própria obra. O que o espírito promete é o lugar do momento sensível na arte, não a satisfação do contemplador. – O romantismo queria simplesmente equiparar o que surge na *apparition* ao elemento artístico. Captou assim algo de essencial, mas reduziu-o a um particular, ao louvor de um comportamento específico da arte, pretensamente infinito em si, imaginando que ele, através da reflexão e da temática, poderia entrar na posse do que é o seu éter, irresistível precisamente porque não se deixa aprisionar nem como ente nem como conceito universal. Tal éter polariza-se na particularização, representa o não-subsumível que desafia o princípio dominante da realidade, o princípio da troca. O que aparece não é passível de troca, porque não é nem o elemento inerte que pode ser substituído por outro, nem uma generalidade vazia que, enquanto unidade distintiva, nivelaria a especificidade aí contida. Se tudo, na realidade, se tornou fungível, a arte apresenta ao todo para-outro imagens do que ela própria seria, emancipada dos esquemas de identificação imposta. Mas a arte transforma-se em ideologia ao sugerir, como *imago* do não cambiável, a ideia de que no mundo nem tudo seria permutável. Em virtude do não cambiável, ela deve, através da sua forma, levar o cambiável à autoconsciência crítica. As obras de arte têm o seu *telos* numa linguagem de que o espectro não conhece as palavras que não estão apreendidas pela universalidade pré-estabelecida. Um importante romance de suspense trata da cor «Drommetenrot» (40); géneros sub-artísticos como a *science fiction* dedicam-se a copiá-lo e, por conseguinte, mostram-se impotentes. Se, nas obras de arte, o não-ente pode emergir subitamente, elas não se apossam dele corporalmente com um golpe de magia. O não-ente é-lhes mediatizado através de fragmentos do ente, que elas congregam para a *apparition*. Não cabe à arte decidir mediante a sua existência se o não-ente que aparece existe ainda como aparecendo ou perseverando na aparência. As obras de arte possuem a sua autoridade por obrigarem à reflexão, a partir de onde elas poderiam, enquanto figuras do ente e incapazes de convocar o não-ente para o existente, tornar-se a sua imagem predominante, ainda mesmo se o não-ente não existisse em si. Justamente a ontologia platónica, que se concilia melhor com o positivismo do que a dialéctica, exasperou-se com o carácter de aparência da arte, como se a promessa da arte suscitasse a dúvida a respeito da omnipresença positiva do Ser e da Ideia, de que Platão esperava assegurar-se no conceito. Se as suas Ideias fossem o Ente-em-si, a arte não seria necessária; os ontólogos antigos desconfiam desta, gostariam de a controlar pragmaticamente, porque sabem intimamente que o conceito hipostasiado não é o que o belo promete. A crítica da arte de Platão não é, pois, pertinente, porque a arte nega precisamente a realidade literal dos seus conteúdos materiais, que ele lhe enumera como mentiras. A deificação do conceito em Ideia alia-se à cegueira vulgar quanto ao momento da forma, central na arte. Apesar de tudo, não pode eliminar-se a mancha da mentira da arte; nada garante que ela mantenha a sua promessa objectiva. Eis por que toda a teoria da arte deve ao mesmo tempo ser crítica da arte. Há mesmo na arte radical tanta mentira que ela omite produzir o possível, ao qual realiza como aparência. As obras de arte dão crédito a uma práxis que ainda não começou e da qual ninguém saberia dizer se ela avaliza os seus pagamentos.

Enquanto *apparition, Erscheinung* e não cópia, as obras de arte são imagens. Se a consciência, mediante o desencantamento do mundo, se libertou do estremecimento antigo, aquele reproduz-se permanentemente no antagonismo histórico de sujeito e objecto. Este tornou-se tão incomensurável, estranho e terrífico à experiência, como outrora só o *mana* era. Encontra-se aqui o carácter simbólico. Assim como ele manifesta tal estranheza, tenta-se aí tornar acessível à experiência o que foi alienado e coisificado. Incumbe às obras de arte perceber o universal no particular, que dita a coerência do ente e pelo ente é recoberto; não devem suprimir a universalidade dominante do mundo administrado, através da sua particularização. A totalidade é a sucessão grotesca do *mana*. O carácter simbólico nas obras de arte passou para a totalidade, que parece mais fiel nos elementos particulares do que nas sínteses dos pormenores. Mediante a sua referência ao que não é directamente acessível à conceptualização discursiva e, no entanto, objectivo na organização da realidade, a arte, no século esclarecido que ela provoca, permanece fiel à *Aufklärung*. O que nela aparece já não é ideal e harmonia; o seu carácter de resolução só tem lugar no contraditório e no dissonante. A *Aufklärung* foi sempre também consciência do desaparecimento do que ela gostaria de apreender sem véus; ao penetrar no que se esvanece, no estremecimento, ela não é apenas a sua crítica, mas salvaguarda-o na proporção do que, na própria realidade, suscita o estremecimento. As obras de arte apropriam-se de semelhante paradoxo. Se é verdade que a racionalidade subjectiva fim-meio, enquanto particular e fundamentalmente irracional, precisa de medíocres enclaves irracionais e como tal também prepara a arte, esta é, apesar de tudo, a verdade sobre a sociedade por, nos seus produtos autênticos, a irracionalidade da constituição racional do mundo se voltar para o exterior. A denúncia e a antecipação encontram-se nelas sincopadas. Se a *apparition* é o que se ilumina, o palpável, então a imagem é a tentativa paradoxal de conjurar o que há de mais efémero. Nas obras de arte, transcende-se algo de momentâneo; a objectivação faz da obra artística um instante. Há que pensar na expressão de Benjamin da «dialéctica em suspensão», projectada no contexto da sua concepção da imagem dialéctica. Se as obras de arte, enquanto imagens, são a duração do transitório, concentram-se então na aparição como em algo de momentâneo. Fazer a experiência da arte significa perceber tanto o seu processo imanente como a sua suspensão no instante; talvez daqui tire a sua substância o conceito central da estética de Lessing, o do «momento fértil».

---

(40) Cf. Leo Perutz, *Der Meister des Jüngsten Tages,* Munique 1924, p. 199.

As obras de arte não preparam simplesmente *imagines* com algo de duradouro. Tornam-se obras de arte também mediante a destruição da própria *imagerie;* eis por que esta se assemelha profundamente à explosão. Quando Moritz Stiefel, no *Despertar da Primavera* de Wedekind, se mata com uma bisnaga, aparece, no instante em que o pano cai às suas palavras – «Desta vez, não mais regressarei a casa»(41) –, o que exprime a indizível tristeza da paisagem fluvial diante da cidade que mergulha pouco a pouco na obscuridade do crepúsculo. As obras de arte não são apenas alegorias, mas o seu cumprimento catastrófico. Os choques que vibram as obras de arte mais recentes são a explosão da sua aparição, que nelas se dissolve, *a priori* outrora evidente, provocando uma catástrofe só através da qual se liberta totalmente a essência do que aparece; talvez em nenhum lado isso seja tão inequívoco como nos quadros de Wols. A dissolução da transcendência estética também se torna estética; tão miticamente as obras de arte se encontram encadeadas na sua antítese. Na combustão da aparência, separam-se violentamente da empiria, instância antagonista do que aí vive; hoje, dificilmente se pode pensar a arte a não ser como forma de reacção que antecipa o apocalipse. Ao olhar mais atento, também as obras de géstica mais pacífica são detonações, não tanto das emoções acumuladas como das forças que nelas se defrontam. À sua resultante, ao ponto de equilíbrio, está ligada a impossibilidade de as trazer ao equilíbrio; as suas antinomias são, tal como as do conhecimento, insolúveis no mundo irreconciliado. O instante em que elas se tornam imagens, em que o seu interior se torna exterior, rebenta o envólucro do exterior em torno do interior; a sua *apparition,* que as transforma em imagens, destrói também sempre ao mesmo tempo a sua essência simbólica. A fábula de Baudelaire, interpretada por Benjamin(42), acerca de um homem que perdeu a sua auréola, não descreve apenas o fim da aura, mas a própria aura; se as obras de arte resplandecem, a sua objectivação declina por si mesma. Mediante a sua definição como aparência, a arte implica teleologicamente a sua própria negação; a emergência súbita da aparição desmente a aparência estética. Mas a aparição e a sua explosão na obra de arte são essencialmente históricas. A obra de arte em si, não como agrada ao historicismo e segundo a sua posição na história real, não é nenhum ser subtraído ao devir, mas é enquanto ente algo que se encontra em processo. O que nela aparece é o seu tempo interior, e a explosão da aparição rebenta a sua continuidade. A obra de arte é mediatizada, quanto à história real, pelo seu núcleo monadológico. A história pode chamar-se o conteúdo das obras de arte. Analisar as obras artísticas equivale a perceber a história imanente nelas armazenada.

---

(41) Frank Wedekind, *Gesammelte Werke,* vol. 2, Munique e Leipzig, 1912, p. 142.

(42) Cf. Walter Benjamin, *Schriften. op. cit.,* vol. I, p. 465.

Provavelmente, o carácter simbólico das obras, pelo menos na arte tradicional, é função do momento fértil; seria mesmo possível ilustrar isto na música sinfónica de Beethoven e, sobretudo, nas sonatas. O movimento parado no instante é eternizado e o eternizado é aniquilado na sua redução ao instante. Isso marca a diferença flagrante entre o carácter simbólico da arte e a teoria da imagem de Klages e Jung. Se, após a cisão que o conhecimento faz entre a imagem e o signo, o momento simbólico dissociado é pelo pensamento comparado à verdade, então a falsidade da cisão de nenhum modo é corrigida, mas antes acentuada, pois a imagem é tão visada por ela como o conceito. As imagens estéticas não se deixam nem traduzir validamente para conceitos, nem também são «reais»; não existe nenhuma *imago* sem imaginário; possuem a sua realidade no seu conteúdo histórico, não há que hipostasiar as imagens, mesmo quando são históricas. – As imagens estéticas não são algo de imóvel, invariantes arcaicas: as obras de arte tornam-se imagens por os processos, que nelas se petrificam em objectividade, falarem por si mesmos. A *imagerie* da arte é confundida com o seu contrário pela religião burguesa da arte de proveniência diltheyana: com o tesouro das representações psicológicas dos artistas. Tal tesouro é um elemento da matéria-prima que entra na composição da obra de arte. Os processos latentes nas obras de arte e que irrompem no instante são antes a sua historicidade interna, a sua história externa sedimentada. A vinculatoriedade da sua objectivação e as experiências, de que elas vivem, são colectivas. A linguagem das obras artísticas é, como qualquer outra, constituída por uma corrente colectiva subterrânea, em especial aquelas que são subsumidas pelo cliché cultural como isoladas, emparedadas na torre de marfim; a sua substância colectiva exprime-se a partir do seu próprio carácter simbólico, e não a partir do que elas gostariam de enunciar em referência directa à colectividade, como bombasticamente se afirma. A realização especificamente artística consiste em apanhar de surpresa a sua vinculatoriedade predominante, não através da temática ou do contexto da acção, mas em apresentar monadologicamente, mediante a imersão nas suas experiências fundamentais, o que está para além da mónada. O resultado da obra é tanto o caminho que leva à sua *imago* como esta enquanto objectivo; é simultaneamente estático e dinâmico. A experiência subjectiva produz imagens que não são imagens de alguma coisa, mas justamente imagens de natureza colectiva; é assim e não de outro modo que a arte é mediatizada para a experiência. Em virtude de tal conteúdo experiencial e não apenas pela fixação ou modelação na acepção usual, as obras de arte divergem da realidade empírica; empiria mediante a deformação empírica. Tal é a sua afinidade com o sonho, tanto quanto a sua legalidade formal as subtrai aos sonhos. Isso indica igualmente que o momento subjectivo das obras de arte é mediatizado pelo seu ser-em-si. A sua colectividade latente liberta a obra artística monadológica da contingência da sua individuação. A sociedade, a determinante da experiência, constitui as obras como seu verdadeiro sujeito; eis o que se pode objectar à censura de subjectivismo, corrente quer na direita quer na esquerda. Em todos os estádios estéticos, renova-se o antagonismo entre a irrealidade da *imago* e a realidade do conteúdo histórico emergente. Mas as imagens estéticas emancipam-se das imagens míticas ao subordinarem-se à sua própria irrealidade; a lei formal não significa outra coisa. Isso constitui a sua *méthexis* na *Aufklärung*. O ponto de vista da obra de arte empenhada ou didáctica regride para lá disso. Sem atender à realidade [*Wirklichkeit*] das imagens estéticas, ela planifica a antítese da arte à realidade [*Realität*] e integra-a nesta realidade que ela ataca. São «esclarecidas» as obras de arte que, numa distância inflexível relativamente à empiria, dão testemunho de uma consciência verídica.

O espírito é aquilo mediante o qual as obras de arte, ao tornarem-se aparição, são mais do que são. A determinação das obras de arte pelo espírito está associada à sua definição como fenómeno emergente, não aparição cega. O que aparece nas obras artísticas, inseparável da aparição, mas também a ela não idêntico, isto é, o não-fáctico na sua facticidade, é o seu espírito. Este, faz das obras de arte, coisas entre as coisas, um outro enquanto coisal, ao passo que elas, porém, só podem tornar-se coisas, não em virtude da sua localização no espaço e no tempo, mas graças ao processo de reificação que lhes é imanente, que as torna em algo de semelhante a si mesmo, a elas idêntico. De outro modo, dificilmente se poderia falar do seu espírito, do simples não-coisal. Ele não é unicamente o *spiritus*, o sopro que anima as obras de arte e as transforma em fenómeno, mas também a força ou o interior das obras, a força da sua objectivação; participa não menos nesta do que na fenomenalidade, que lhe é contrária. O espírito das obras de arte é a sua mediação imanente, que sobrevém aos seus instantes sensíveis e à sua configuração objectiva; mediação no sentido estrito de que cada um destes momentos na obra de arte se transforma claramente no seu Outro. O conceito estético do espírito é gravemente comprometido, não só pelo idealismo, mas também por escritos que datam dos inícios do modernismo radical, como os de Kandinsky. Em revolta motivada contra um sensualismo que, mesmo no *Jugendstil,* confere a preponderância à satisfação sensível na arte, ele isolava abstractamente o oposto deste princípio e reificava-o de tal modo que era difícil distinguir o «Deves crer no espírito» da superstição e do fanatismo artesanal pelo princípio supremo. O espírito das obras de arte transcende ao mesmo tempo a sua coisidade e o fenómeno sensível e só existe enquanto essas duas coisas são momentos. Isso exprime negativamente que, nas obras de arte, nada é literal, menos ainda as suas palavras; o espírito é o seu éter, o que através delas fala ou, mais rigorosamente, delas faz uma escrita. Assim como não seria espírito o que nelas não brotasse da configuração dos seus momentos sensíveis – todo o outro espírito nas obras de arte, em especial o espírito filosoficamente acrescentado e pretensamente expresso, todos os ingredientes intelectuais aí são materiais, como as cores e os sons –, assim também um elemento sensível não seria artístico se não fosse mediatizado pelo espírito. Mesmo as obras francesas mais sensíveis e mais fascinantes adquirem a sua dignidade ao transformarem involuntariamente os seus momentos sensuais em portadores de um espírito, que possui o seu conteúdo de experiência na resignação funesta relati-vamente ao existente sensível perecível; pois tais obras jamais fruem a sua suavidade, ela é incessantemente amputada pelo sentimento formal. Sem qualquer referência a uma filosofia do espírito objectivo ou subjectivo, o espírito das obras de arte é objectivo, isto é, o seu

próprio conteúdo; é ele que delas decide: espírito da própria coisa, que emerge através da aparição. A sua objectividade tem o seu critério na violência com que ele se infiltra na aparição. Compreende-se quão pouco ele se assemelha ao espírito dos autores, quando muito a um dos seus momentos, por ser evocado pelo artefacto, pelos seus problemas e pelo seu material. A própria aparição da obra de arte enquanto totalidade não é nem o seu espírito, nem finalmente a ideia por ele pretensamente encarnada ou simbolizada; é impossível apreendê-lo em identidade imediata com a sua aparição. Também não constitui nenhum estrato situado abaixo ou por cima da aparição, cuja suposição não seria menos coisal. O seu lugar é a configuração do que aparece. Ele dá forma à aparição, como esta também o modela; fonte luminosa pela qual resplandece o fenómeno, se torna fenómeno no sentido mais preciso do termo. Para a arte, só o seu elemento sensível é espiritualizado, refractado. É o que se pode ilustrar na categoria da gravidade em importantes obras artísticas do passado, sem cujo conhecimento a análise seria infrutífera. Antes do início da retomada da primeira frase musical da *Sonata a Kreutzer,* a que Tolstoi censura a sua carga sensual, um acorde de segunda subdominante produz um efeito considerável. Se ele ocorresse em qualquer outro lado, além da *Sonata a Kreutzer,* seria mais ou menos irrelevante. A passagem adquire a sua importância unicamente nesta frase pelo lugar e pela função que aí desempenha. Torna-se grave ao pôr o acento, ao mesmo tempo que remete para além, mediante o seu *hic et nuuc,* sobre este aspecto e ao difundir o sentimento de gravidade sobre o que precede e o que segue. Tal sentimento não deve conceber-se como uma qualidade sensual singular mas, pela constelação sensível de alguns acordes no lugar crítico, torna-se irrefutável como só o é tudo o que toca aos sentidos. O espírito, que se manifesta esteticamente, é conjurado para o seu lugar no fenómeno, como outrora os espíritos deviam estar nos lugares que assediavam; a não ser que apareça, as obras de arte existem tão pouco como ele. É indiferente quanto à distinção entre arte de pendor sensual e uma arte idealista segundo o esquema da história do espírito. Tanto quanto a arte sensual existe, ela encarna o espírito da sensibilidade, não é apenas sensual;

a concepção de Wedekind do espírito carnal *(Fleischgeist)* registara isso. O espírito, elemento da vida da arte, está vinculado ao seu conteúdo de verdade sem com ele coincidir. O espírito das obras pode ser a inverdade. Com efeito, o conteúdo de verdade postula como sua substância um real, e nenhum espírito é um real imediato. Tanto mais irreflectidamente ele determina sempre as obras de arte e arrebata para o seu domínio tudo o que é puramente sensual e factual. As obras tornam-se assim mais seculares, mais hostis à mitologia, à ilusão de uma realidade do espírito, mesmo da do seu próprio espírito. As obras de arte mediatizadas radicalmente pelo espírito vivem deste modo de si mesmas. Na negação determinada da realidade do espírito, porém, elas permanecem a ele referidas: não o reflectem, mas a força que contra ele mobilizam é a sua omnipresença. Nenhuma outra forma do espírito se pode hoje apresentar; a arte fornece o seu protótipo. Enquanto tensão entre os elementos da obra de arte, em vez de ser um simples existente *sui generis,* o seu espírito é processo e ao mesmo tempo a obra de arte. Conhecer a obra de arte é apreender aquele processo. O espírito das obras artísticas não é conceito, mas é por seu intermédio que se tornam comensuráveis ao conceito. A crítica, ao isolar o espírito a partir das configurações das obras, ao confrontar entre si os momentos e com o espírito que nelas aparece, transforma-se em sua verdade para além da configuração estética. Eis por que a crítica é necessária às obras. No espírito das obras, ela reconhece o seu conteúdo de verdade ou dele o distingue. Só neste acto, e não através de uma filosofia da arte que a esta ditaria o que o seu espírito devia ser, é que a arte e a filosofia convergem.

À estrita imanência do espírito das obras de arte contrapõe-se, certamente, uma tendência antagonista não menos imanente: a de se desenredar do fechamento da própria estrutura, de em si colocar cesuras que já não permitem a totalidade da aparição. O espírito das obras, porque nelas se não esgota, quebra a forma objectiva através da qual se constitui a si mesmo; tal ruptura é o instante da *apparition.* Se o espírito das obras de arte fosse literalmente idêntico aos seus momentos sensíveis e à sua organização, seria apenas a substância da aparição: a recusa aqui é o limiar contra o idealismo

estético. O espírito das obras de arte resplandece na sua aparição sensível, resplandece unicamente como sua negação, na unidade com o fenómeno simultaneamente enquanto seu outro. O espírito das obras de arte adere à sua forma, mas só é espírito enquanto aponta para lá dela. A ausência de qualquer diferença entre a articulação e o articulado, a forma imanente e o conteúdo, é fascinante sobretudo como apologia da arte moderna, mas dificilmente se pode manter. Torna-se aqui plausível que o essencial da análise tecnológica não capta em primeiro lugar o espírito de uma obra, mesmo se ela já não é uma redução inimaginativa aos elementos, mas realça o contexto e a sua legalidade bem como as componentes originais reais ou supostas; apenas uma reflexão aprofundada o faz aparecer. Só enquanto espírito é a arte a contradição da realidade empírica, que se orienta para a negação determinada da organização do mundo existente. A arte deve construir-se dialecticamente na medida em que o espírito lhe é imanente, sem que ela, porém, o possua como absoluto ou ele lhe garanta um absoluto. Por mais que as obras de arte queiram parecer como um ente, cristalizam-se entre esse espírito e o seu *outro.* Na estética hegeliana, a objectividade da obra de arte era a objectividade transformada na sua alteridade e ao mesmo tempo verdade idêntica do espírito. Para ele, o espírito identificava-se com a totalidade, incluindo a totalidade estética. Mas, nas obras de arte, o espírito não é nenhuma particularidade intencional, mas um momento, como todo o individual, todo o elemento constitutivo; é, sem dúvida, o que transforma em arte os artefactos, nunca, porém, sem o que lhe é contrário. De facto, a história dificilmente conheceu obras artísticas que alguma vez atingissem a pura identidade do espírito e do não-espiritual. Segundo o seu próprio conceito, o espírito não é puro nas obras, mas função daquilo que o faz surgir. As obras que parecem encarnar tal identidade e nela se comprazem dificilmente são as mais significativas. Claro, o que nas obras de arte se opõe ao espírito de nenhum modo é o elemento natural próprio dos seus materiais e objectos; designa antes nas obras artísticas um valor-limite. Os materiais e os objectos são histórica e socialmente pré-formados como os seus procedimentos técnicos e modificam-se de um modo decisivo em virtude do que lhes acontece nas obras. O seu elemento heterogéneo é imanente: o que neles resiste à sua unidade e de que a unidade precisa para ser mais do que uma vitória de Pirro sobre o que não oferece resistência. Que o espírito das obras de arte não se deve simplesmente comparar com o seu contexto imanente, isto é, a complexão dos seus momentos sensíveis, confirma-se por eles de modo algum constituírem aquela unidade em si sem falha, aquele tipo de forma a que a reflexão estética os reduziria mediante uma estilização adequada. Quanto à sua estrutura, as obras não são organismos, mas os produtos mais elevados, refractários ao seu aspecto orgânico enquanto ilusório e afirmativo. Em todos os seus géneros, a arte está penetrada de momentos intelectivos. Basta dizer que as grandes formas musicais jamais se teriam constituído sem eles, sem a pré-audição e a pós-audição, sem a expectativa e a lembrança, sem a síntese do dividido. Enquanto que tais funções se devem atribuir em certa medida à imediatidade sensível, portanto, que complexos parciais actuais suscitam as qualidades estruturais do passado e do futuro, as obras de arte, porém, atingem valores liminares onde semelhante imediatidade acaba, onde elas devem ser «pensadas», não numa reflexão que lhes é exterior, mas a partir delas próprias: à sua congénita complexão sensível cabe a mediação intelectiva que condiciona a sua percepção. Se existe como que uma característica predominante das grandes obras tardias, dever-se-ia procurar na irrupção do espírito através da forma. Ele não é uma aberração da arte, mas o seu correctivo mortal. Os produtos mais elevados da arte estão condenados ao fragmentário e a admitir que também não possuem o que a imanência da sua estrutura pretende ter.

O idealismo objectivo foi o primeiro a acentuar, com toda a energia, o momento espiritual da arte, em contraste com o momento sensível. Ligou assim a sua objectividade ao espírito: o elemento sensual, em conexão irreflectida com a tradição, era para ele idêntico ao contingente. A universalidade e a necessidade que, segundo Kant, prescrevem ao juízo estético o seu cânone, embora permaneçam problemáticos, tornam-se, para Hegel, construíveis através do espírito, que, no seu pensamento, é a categoria soberana. O progresso de semelhante estética sobre todas as precedentes é evidente; assim como a concepção da arte se liberta dos últimos vestígios do divertimento feudal, assim também o seu conteúdo espiritual enquanto sua determinação essencial se solta, quanto à origem, da esfera do puro significar e das intenções. Porque o espírito é, em Hegel, o ente em-si e para-si, é reconhecido na arte como a sua substância e não como algo pairando superficial e abstractamente sobre ela. É o que se contém na definição do belo como aparência sensível da Ideia. O idealismo filosófico, porém, de modo algum era tão inclinado à espiritualização estética como esta construção o permitia esperar. Comportava-se antes como defensor daquele elemento sensível, que era eliminado pela espiritualização; segundo a própria expressão de Hegel, esta doutrina do belo como aparência sensível da Ideia era afirmativa enquanto apologia da imediatidade considerada como algo de plenamente significativo; a espiritualização radical é disso o contrário. Esse progresso, porém, custa caro; pois o momento espiritual da arte não é o que, para a estética idealista, significa espírito; é antes o impulso mimético firmemente reprimido enquanto totalidade. Na modernidade poder-se-ia já reconhecer o sacrifício da arte por aquela maioridade, cujo postulado era sabido desde a fórmula discutível de Kant – «Nenhuma coisa sensível é sublime»(43). Com a eliminação do princípio figurativo na pintura e na escultura, da retórica na música, tornou-se quase inevitável que os elementos libertados: cores, sons, configurações absolutas de palavras, surgissem como se já exprimissem alguma coisa em si. Mas isso é uma ilusão: só se tornam expressivos através do contexto em que ocorrem. À superstição do elementar, do imediato, a que prestou homenagem o expressionismo e que daí passou para o artesanato e a filosofia, corresponde o arbitrário constitutivo e o contingente na relação entre o material e a expressão. O valor expressivo de um vermelho era já uma ilusão e no valor dos sons complexos e múltiplos vive, como sua condição, a negação decidida dos sons tradicionais. Reduzido ao «material natural», tudo isso é vazio e os teoremas, que o mistificam, não

---

(43) Cf. Kant, *op. cit.*, p. 105 *(Crítica da Faculdade de Julgar*, § 23).

têm mais substância do que a charlatanaria das experiências tonais. Só o fisicalismo recente, por exemplo na música, opera uma redução literal a elementos, espiritualização que, em seguida, expulsa o espírito. Aqui se exterioriza o aspecto autodestruidor da espiritualização. Enquanto que a sua metafísica se tornou filosoficamente contestável, ela é, por sua vez, uma definição demasiado universal para poder fazer justiça ao espírito da arte. De facto, a obra de arte afirma-se ainda então como algo de essencialmente espiritual, mesmo se o espírito deixou pura e simplesmente de se pressupor como a substância. A estética hegeliana deixa aberto o problema de como se deverá falar do espírito enquanto determinação da obra de arte, sem que a sua objectividade como identidade absoluta seja hipostasiada. Deste modo, a controvérsia é em certo sentido remetida para a sua instância kantiana. Em Hegel, o espírito na arte, enquanto grau do seu modo de manifestação, era dedutível a partir do sistema e, por assim dizer, nítido em todo o género artístico e potencialmente em cada obra de arte, à custa do atributo estético da ambiguidade. A estética, porém, não é uma filosofia aplicada, mas sim filosófica em si. A reflexão de Hegel – «a ciência da arte é-nos, pois, mais necessária do que a própria arte» (44) – constitui a emanação certamente problemática da sua visão hierárquica das relações dos domínios espirituais entre si; por outro lado, perante o interesse teórico cada vez maior pela arte, tal reflexão possui a sua verdade profética na necessidade que ela tem da filosofia em vista do desenvolvimento do seu próprio conteúdo. Paradoxalmente, a metafísica do espírito de Hegel provoca como que a reificação do espírito na obra de arte em ideia fixável, ao passo que a ambiguidade kantiana do sentimento de necessidade e do seu carácter simultaneamente não-dado, não manifesto, se mantém mais fiel à experiência estética do que a ambição mais moderna de Hegel de pensar a arte a partir do interior e não do exterior através da sua constituição subjectiva. Se com esta expressão Hegel tem razão, ela não deriva de modo nenhum de um conceito supremo

---

(44) Hermann Lotze, *Geschichte der Ästhetik in Deutschland,* Munique, 1868, p. 190.

sistemático, mas da esfera específica da arte. Nem todo o ente é espírito, a arte, porém, é um ente que, graças às suas configurações, se torna algo de espiritual. Se o idealismo podia, por assim dizer sem outra forma de processo, requisitar para si a arte, é porque só ela, segundo a sua natureza, corresponde à concepção do idealismo que, sem o modelo da arte schellinguiano, jamais teria atingido a sua forma objectiva. Este momento idealista imanente, a mediação objectiva de toda a arte através do espírito, não pode ser pensado sem ela e impõe um termo à doutrina grosseira de um realismo estético, da mesma maneira que os momentos reunidos sob o nome de realismo lembram que a arte não é nenhum irmão gémeo do idealismo.

O momento do espírito não é, em qualquer obra de arte, um ente; em cada uma é algo que está em devir, que se constitui. Como Hegel notara, o espírito das obras de arte integra-se assim num processo englobante de espiritualização, no do progresso da consciência. A arte gostaria, precisamente mediante a sua espiritualização progressiva, através da separação da natureza, de revogar tal separação, de que sofre e que inspira. A espiritualização forneceu mais uma vez à arte o que, desde a Antiguidade grega, fora rejeitado pela actividade artística como sensorialmente não agradável ou repelente; Baudelaire introduziu este movimento no seu programa. Hegel, na teoria da obra de arte por ele chamada romântica (45), visava a irresistibilidade da espiritualização de um modo histórico-filosófico. Desde então, tudo o que é sensorialmente agradável e, além disso, todo e qualquer estímulo proveniente do assunto é rejeitado para o pré-artístico. A espiritualização, enquanto alargamento permanente do tabu mimético da arte, domínio natural da mimese, trabalha para a sua própria dissolução, mas também enquanto força mimética opera eficazmente no sentido da identidade da obra consigo mesma, que elimina o que lhe é heterogéneo e reforça assim o seu carácter simbólico. A arte não está infiltrada de espírito, este segue as suas obras para onde elas querem, liberta a sua linguagem, imanente. No entanto, a espiritualização não está isenta de uma sombra, que compele à sua crítica; quanto mais a espiritualização se tornou substancial na arte tanto mais energicamente ela, na teoria de Benjamin não menos do que na prática poética de Beckett, renunciou ao espírito, à ideia. Mas, ao aferrar-se à exigência de que tudo deve transformar-se em forma, torna-se cúmplice daquela tendência que liquida a tensão entre a arte e o seu outro. Só a arte radicalmente espiritualizada é ainda possível, toda a outra é pueril; contudo, o aspecto do pueril parece constantemente contaminar a simples existência da arte. – A satisfação sensível está submetida a um duplo ataque. Por um lado, através da espiritualização da obra de arte, o exterior torna-se cada vez mais a aparição de um interior e deve passar pelo espírito. Por outro, a absorção de elementos inflexíveis e de estratos materiais vai contra o consumo culinário, mesmo se este, no seio da tendência ideológica geral para em si integrar o que lhe resiste, se prepara para engolir aquilo perante o qual ela sente horror. Na pré-história do impressionismo, em Manet, a ponta polémica da espiritualização não era menos aguda do que em Baudelaire. Quanto mais as obras de arte se afastam da puerilidade do simples gozo, tanto mais prevalece o que elas são em si mesmas, o que apresentam ao contemplador, mesmo ideal; tanto mais indiferentes se tornam os reflexos deste. A teoria kantiana do sublime antecipa no belo natural aquela espiritualização que só a arte realiza. O que na natureza é sublime é nele apenas a autonomia do espírito perante a preponderância do existente sensível e ela só se afirma na obra de arte espiritualizada. Sem dúvida, na espiritualização da arte está mesclado um sedimento turvo. Sempre que ela não é levada a cabo na concreção da estrutura estética, o elemento espiritual libertado estabelece-se como estrato material de segundo grau. Apontada contra o momento sensual, a espiritualização volta-se de muitos modos e cegamente contra a diferenciação deste, também ela espiritual, e torna-se abstracta. Na origem, a espiritualização é acompanhada por uma propensão para a primitividade e inclina-se, perante a cultura sensível, para a barbárie; o fauvismo, na sua designação escolar, escolheu isso para programa. A regressão é a sombra da resistência à cultura afirmativa. A espiritualização na arte deve fazer a prova de que ela se eleva acima disso e sabe recuperar a diferenciação oprimida; de outro modo, degenera no acto de violência do espírito. Contudo, ela é legítima enquanto crítica da cultura pela arte, a qual é um fragmento daquela e não encontra nenhuma satisfação na que fracassou. O valor posicional dos traços bárbaros na arte nova modifica-se historicamente. O amador delicado, que se benze perante as reduções das *Demoiseiles d'Avignon* ou as primeiras peças de piano de Schönberg, é sempre mais bárbaro do que a barbárie que ele teme. Logo que na arte surgem novos estratos, eles recusam os mais antigos e querem acima de tudo o empobrecimento, a recusa da falsa riqueza e mesmo de formas reactivas desenvolvidas. O processo de espiritualização da arte não é um processo linear. Mede-se pela maneira como a arte é capaz de integrar na sua linguagem formal o que a sociedade burguesa vota ao ostracismo e de revelar assim, no interior do estigmatizado, essa natureza cuja opressão é o mal verdadeiro. A indignação, que persiste apesar de toda a utilidade cultural, relativamente à fealdade da arte moderna é, em todos os ideais pomposos, inimiga do espírito: interpreta essa fealdade, sobretudo os projectos repelentes, à letra e não como pedra de toque do poder da espiritualização e como cifra da resistência, em que aquela se verifica. O postulado de Rimbaud da arte moderna radical é o postulado de uma arte que, na tensão de *spleen et idéal,* de espiritualização e obsessão, se move através do que mais afastado está do espírito. O primado do espírito na arte e a irrupção do que antes era tabu são dois lados do mesmo estado de coisas. Aplica-se ao que a sociedade já não aprova e pré-forma e transforma-se assim numa relação social de negação determinada. A espiritualização não se realiza mediante ideias que a arte manifesta, mas através da força com que penetra nos estratos não intencionais e opostos às ideias. É sobretudo por isso que o banido e o interdito atraem o *ingenium* artístico. A arte nova, pela espiritualização, evita – como deseja a cultura pedante – a contaminação pelo verdadeiro, pelo belo e pelo bem. O que se costuma chamar crítica social ou empenhamento da arte, o seu aspecto crítico ou negativo, é, até às suas mais íntimas fibras, inseparável do espírito, sua lei formal. Que actualmente se explorem de modo néscio esses momentos no seu antagonismo é sintoma de uma involução da consciência.

---

(45) A doutrina hegeliana da obra de arte enquanto algo de espiritual, que ele com razão pensa de modo histórico, é, como toda a filosofia hegeliana em si, Kant repensado. A satisfação desinteressada implica a compreensão do estético enquanto espiritual pela negação do seu contrário.

Os teoremas, segundo os quais a arte deveria trazer a ordem e, sobretudo, uma ordem sensivelmente concreta, não classificatoriamente abstracta, à diversidade caótica do que aparece ou da própria natureza, suprimem de modo idealista o *telos* da espiritualização estética: permitir que às figuras históricas do natural e da sua subordinação caiba o que lhes é próprio. Por conseguinte, a posição do processo de espiritualização quanto ao caótico tem o seu índice histórico. Repetidamente se disse, em primeiro lugar Karl Kraus, que, na sociedade total, a arte devia antes introduzir o caos na ordem, e não o inverso. Os aspectos caóticos da arte qualitativamente nova só à primeira vista estão em conflito com esta, com o seu espírito. São as cifras da crítica da segunda natureza que é medíocre: igualmente caótica é, em verdade, a ordem. O momento caótico e a espiritualização radical convergem na recusa da vulgaridade das representações bem lavradas do existente; a arte extremamente espiritualizada tal como ela é desde Mallarmé e o caos onírico do surrealismo são nisto muito mais aparentados do que tal se afigura à consciência das escolas; além disso, há ligações transversais entre o jovem Breton e o simbolismo, ou entre os primeiros expressionistas alemães e George, que aqueles desafiavam. Na sua relação com o não-dominado, a espiritualização é antinómica. Porque ela limita sempre ao mesmo tempo os momentos sensíveis, o espírito torna-se para ela fatalmente um ser *sui generis* e trabalha assim, de acordo com a sua tendência imanente, contra a arte. A crise da arte é acelerada pela espiritualização que se opõe a que as obras de arte sejam vendidas a saldo como valores de engodo. Ela torna-se a força antagonista do carro verde dos comediantes e músicos ambulantes, dos foragidos da sociedade. Mas, por profundo que seja o constrangimento da arte a libertar-se da propensão para o espectáculo, no plano social, do seu antigo descrédito, ela deixa de existir quando esse elemento está completamente eliminado e não é possível reservar-lhe nenhum lugar. Nenhuma sublimação é bem sucedida se não preservar em si o que sublimou. O êxito da espiritualização da arte é que decide se esta sobreviverá ou se se virá a cumprir a profecia hegeliana do seu fim, predição que, no mundo tal como ele se tornou, desembocaria na confirmação e na acentuação não reflectida, realista no sentido abominável do termo, do que existe. Sob este aspecto, a salvação da arte é eminentemente política, mas também incerta em si tal como ameaçada pelo curso do mundo.

A compreensão da espiritualização crescente da arte, em virtude do desdobramento do seu conceito, não menos do que da sua posição perante a sociedade, colide com um dogma que pervade toda a estética burguesa, o do seu carácter intuitivo *(Anschaulichkeit)*; já em Hegel não foi possível conciliar os dois pontos de vista, e as primeiras profecias sombrias sobre o futuro da arte foram a sua consequência. Kant formulou já a norma do carácter intuitivo, no parágrafo 9 da *Crítica da Faculdade de Julgar:* «É belo o que agrada universalmente sem conceito» (46). O «sem conceito» pode ser associado ao agradável enquanto dispensa daquele trabalho e daquele esforço que o conceito não impunha apenas depois da filosofia hegeliana. Enquanto que a arte relegara, há muito, o ideal da satisfação para as velharias, a sua teoria não queria renunciar ao conceito de intuição, memorial do hedonismo estético ancestral; porém, desde há longa data que toda a obra de arte, mesmo a mais antiga, exige o trabalho da contemplação, que a doutrina da intuição gostaria de dispensar. O avanço da mediação intelectual na estrutura da obra de arte, onde essa mediação deve, em certa medida, realizar o que outrora faziam as formas existentes, restringe este imediato sensível, cuja substância constituía o carácter puramente intuitivo das obras de arte. Nele se entrincheira, porém, a consciência burguesa, porque sente que só essa intuição reflecte a ausência de fracturas e a densidade das obras que, em seguida, mesmo por qualquer desvio que seja, é de novo creditada à realidade *(Realität)* a que respondem as obras. No entanto, inteiramente desprovida do momento intuitivo, a arte identificar-se-ia com a teoria, enquanto que se torna, porém, manifestamente impotente em si quando, como pseudomorfose da ciência, ignora a sua diferença qualitativa relativamente ao conceito discursivo; a sua espiritualização, enquanto primado dos seus procedimentos, afasta-a justamente da conceptualidade ingénua e da representação vulgar de um inteligível. Enquanto que a norma do carácter intuitivo acentua a oposição ao pensamento discursivo, ela suprime a mediação inconceptual, o não-sensível na estrutura sensível, que, ao constituir esta estrutura, também sempre a destrói e a subtrai à intuição, na qual ela aparece. A norma do carácter intuitivo, que nega o elemento implicitamente categorial das obras, reifica a própria intuição em algo de opaco, de impérvio, transforma-a, segundo a pura forma, em cópia do mundo endurecido, sobre o *qui-vive* relativamente a tudo aquilo por cujo intermédio a obra poderia destruir a harmonia por ela reflectida. Na realidade, a concreção das obras na *apparition*, que as sacode e abala, vai muito além da intuição que se costuma contrapor à universalidade do conceito e que se coaduna bem com o sempre idêntico. Quanto mais inexoravelmente o mundo continua a ser dominado pelo universal, tanto mais facilmente se confundem os rudimentos do particular enquanto rudimentos do imediato com a concreção, ao passo que a sua contingência é o molde da necessidade abstracta. No entanto, tal como a existência pura e o isolamento conceptual, também a concreção artística não é aquela mediação pelo universal, que evoca a ideia do tipo. Segundo a própria definição, nenhuma obra de arte autêntica é típica. Lukács pensa de um modo estranho à arte ao opor obras típicas «normais» a obras atípicas e, portanto, aberrantes. De outro modo, a obra de arte seria unicamente uma espécie de contribuição prévia à ciência iminente. A declaração retomada do idealismo de que a obra de arte é a unidade presente do universal e do particular é inteiramente dogmática. Vagamente tirada da doutrina teológica do símbolo, é reprovada como mentira pela ruptura *a priori* entre o mediato e o imediato, a que não conseguiu, até hoje, subtrair-se nenhuma obra de arte emancipada; se ela for dissimulada, em vez de a obra de arte nela se absorver, perde-se. Ao recusar os desideratos do realismo, a arte radical tende para o símbolo. Seria preciso demonstrar que os símbolos ou, no campo linguístico, as metáforas tendem, na arte nova, a tornar-se independentes perante a sua função simbólica e a contribuírem, portanto, para a constituição de uma esfera antitética à empiria e às suas significações. A arte absorve os símbolos em virtude de eles já nada mais simbolizarem; os próprios artistas avançados realizaram a crítica do carácter simbólico. As cifras e os caracteres da modernidade são signos que se tornaram absolutos, esquecidos de si mesmos. A sua penetração no *medium* estético e a sua reserva quanto às intenções são dois aspectos da mesma coisa. A transformação da dissonância em «material» musical deve interpretar-se de modo análogo. Na literatura, esta transformação produziu-se relativamente cedo, na afinidade de Strindberg com Ibsen, em cuja fase tardia ela já se esboça. A literalização do que antes era simbólico confere, como num choque, ao momento espiritual emancipado na reflexão segunda aquela autonomia, tal como ela se exprime funestamente no estrato ocultista da obra de Strindberg e torna-se produtiva na ruptura com toda e qualquer figuratividade. O não existir símbolo algum explica que o absoluto não se manifesta imediatamente em obra alguma; de outro modo, a arte não seria nem aparência nem jogo, mas algo de real. A pura intuição não pode atribuir-se às obras de arte em virtude da sua refractividade constitutiva. Tal refractividade é de antemão mediatizada pelo carácter do «como se» *(Als ob)*. Se fosse inteiramente intuitiva, transformar-se-ia na empiria de que ela se desvia. A sua mediatidade, porém, não é um *apriori* abstracto, mas diz respeito a todo o momento estético concreto; mesmo as obras mais sensuais, em virtude da sua relação com o espírito das obras, continuam a ser não-intuitivas. Nenhuma análise de obras importantes poderia comprovar o seu carácter intuitivo puro; todas estão impregnadas de elemento conceptual; literalmente na linguagem, indirectamente mesmo na música que está longe do conceito, na qual, sem olhar à génese psicológica, é possível distinguir de modo tão enérgico a inteligência da tolice. O desiderato da intuição gostaria de conservar o momento mimético da arte, cego para o facto de que tal momento só sobrevive pela sua antítese, isto é, a disposição racional de que as obras gozam sobre tudo o que lhes é heterogéneo. Caso contrário, a intuição torna-se feitiço. Na esfera estética, o impulso mimético afecta antes a mediação, o conceito, o não-presente. O elemento conceptual, enquanto entremeado, é inalienável na linguagem e também em toda a arte, e transforma-se assim em algo de qualitativamente outro em relação aos conceitos enquanto elementos distintivos de objectos empíricos. A introdução de conceitos não é idêntica à conceptualidade da arte; a arte não é nem conceito nem intuição, e eis por que protesta contra a separação. O seu carácter intuitivo difere da percepção sensível, porque se refere incessantemente ao seu espírito. A arte é a intuição de algo não-intuitivo, é semelhante ao conceito sem conceito. Nos conceitos, porém, liberta o seu estrato mimético, inconceptual. Por conseguinte, a arte moderna perfurou, consciente ou inconscientemente, o dogma da intuição. Neste dogma da intuição, permanece verdadeiro que ela realça na arte o momento do incomensurável, que não emerge na lógica discursiva, e faz efectivamente sobressair a cláusula geral de todas as suas manifestações. A arte opõe-se tanto ao conceito como à dominação mas, para tal oposição, precisa, como a filosofia, dos conceitos. A sua pretensa intuição é uma construção aporética: ela gostaria de, por um golpe de varinha mágica, tratar as disparidades, os elementos entre si litigantes nas obras de arte, como identidades, e por esta razão é repelida pelas obras de arte, das quais nenhuma resulta em semelhante identidade. O termo *Anschaulichkeit* (intuição), tirado da doutrina do conhecimento discursivo em que ele define o conteúdo, que seria formado, tanto atesta o momento racional da arte como igualmente mascara este momento, ao distinguir o elemento fenomenal e ao hipostasiá-lo em seguida. A *Crítica da Faculdade de Julgar* contém uma indicação segundo a qual a intuição estética é um conceito aporético. A *Analítica do Belo* aplica-se aos «momentos do juízo de gosto». A seu respeito, Kant, numa nota ao parágrafo I, afirma que «procurou julgar sobre aquilo que, na sua reflexão, a faculdade de julgar tem em conta, ... segundo as indicações das funções lógicas (pois, no juízo de gosto está sempre incluída uma referência ao entendimento»)(47). Isto contradiz de modo flagrante a tese do universalmente agradável sem conceito; é notável que a estética kantiana tenha mantido esta contradição, sobre ela tenha explicitamente reflectido sem a ter esclarecido de vez. Por um lado, Kant trata o juízo de gosto como uma função lógica, e assim atribui esta também ao objecto estético a que o juízo deve ser adequado; por outro, a obra de arte deve apresentar-se «sem conceito», como simples intuição, como se fosse puramente extralógica. No entanto, semelhante contradição é inerente à própria arte enquanto contradição entre a sua essência espiritual e a sua essência mimética. Mas a exigência de verdade, que implica um universal e que toda a obra de arte manifesta, é incompatível com a pura intuição. Pelas consequências pode ver-se até que ponto é fatal a insistência no carácter exclusivamente intuitivo da arte. Está ao serviço da distinção abstracta, no sentido hegeliano, entre intuição e espírito. Quanto mais pura a obra surgir no seu elemento intuitivo tanto mais o seu espírito, enquanto ideia, será reificado e se transformará em algo de imutável por detrás da aparição. O que no momento espiritual é subtraído à estrutura do fenómeno é, em seguida, hipostasiado como sua ideia. O resultado é que, na maior parte dos casos, as intenções são elevadas a conteúdo, ao passo que correlativamente a intuição reverte à satisfação sensível. Seria preciso, porém, contradizer a afirmação oficial da unidade indistinta em cada uma das obras clássicas, a que ela se refere: justamente nelas a aparência da unidade é o conceptualmente mediatizado. O modelo dominante é o filisteu: a aparição deve ser puramente intuitiva, o conteúdo puramente conceptual, mais ou menos segundo a dicotomia rígida de tempos livres e trabalho. Nenhuma ambivalência é tolerada. É o ponto de aplicação polémica da renúncia ao ideal da intuição. Porque o esteticamente emergente não é absorvido pela intuição, também o conteúdo das obras não se reduz ao conceito. Na falsa síntese do espírito e da sensibilidade na intuição estética, espreita a sua não menos falsa e rígida polaridade; é coisal a concepção que está subjacente à estética da intuição, segundo a qual na síntese do artefacto a tensão, sua essência, dá lugar a um repouso essencial.

---

(46) Kant, *op. cit.*, p. 73.

A intuição não é nenhuma *characteristica universalis* da arte. É intermitente. Os estetas prestaram-lhe pouca atenção; uma das raras excepções é o tão excelente como esquecido Theodor Meyer, o qual demonstrou que aos poemas nenhuma espécie de intuição sensível corresponde daquilo que eles afirmam, e que a concreção dos poemas consiste na sua estrutura linguística em vez de residir na representação óptica altamente problemática que deveriam provocar(48). Os poemas não precisam da realização mediante a representação sensível, são concretos na linguagem e por ela impregnados de não-sensível, de acordo com o oxímoro da intuição não-sensível. Mesmo na arte mais afastada do conceito está em acção um momento não-sensível. A teoria, que o nega em atenção ao seu *thema probandum*, escolhe o partido do vulgo que reserva, para a música que lhe agrada, a expressão de «regalo para o ouvido». A música contém justamente, nas suas grandes e afirmativas formas, complexos que só podem ser compreendidos mediante uma não-presença sensível, através da lembrança ou da expectativa, e que contêm na sua estrutura as suas definições categoriais. É impossível, por exemplo, interpretar como uma sucessão as relações por vezes distantes da execução do primeiro andamento da *Heróica* com a exposição e o contraste extremo que eles com ela formam, em virtude da nova aparição do tema: a obra é em si intelectual, sem disso se envergonhar e sem que a integração prejudique a sua lei. As artes poderiam, entrementes, aceder à sua unidade na arte até ao ponto em que se procede de igual modo para as obras visuais. A mediação espiritual da obra de arte, pela qual ela contrasta com a empiria, não é realizável sem que incorpore a dimensão discursiva. Se a obra de arte fosse, em sentido estrito, intuitiva, ficaria fascinada pela contingência do dado sensível imediato, a que ela opõe o seu tipo de logicidade. A sua qualidade regula-se pela maneira como a sua con-creção se liberta da contingência, em virtude da sua constituição. A separação purista e, portanto, racionalista, entre intuição e o conceptual é função da dicotomia entre a racionalidade e a sensibilidade, que a sociedade exerce e comanda ideologicamente. A arte deveria antes, *in effigie*, opor-se a essa separação pela crítica objectivamente nela contida; ao ser relegada para o pólo sensível, apenas se confirma. A mentira contra a qual se lança a arte não é a racionalidade, mas o seu antagonismo petrificado ao particular; ao despojar-se do momento do particular enquanto carácter intuitivo, endossa essa fixidez, utiliza o refugo abandonado pela racionalidade social para desta se desviar. Pois quanto mais a obra, segundo o princípio estético, for sem falhas e intuitiva, tanto mais se reifica o seu elemento espiritual, χωρις da aparição, para lá da formação do que aparece. Sob o culto da intuição, espreita o *convenu* filistino do corpo que permanece no sofá enquanto a alma se eleva: a aparição deve ser o relaxamento fácil, a reprodução da força de trabalho, o espírito – como dizem os burgueses – torna-se rigorosamente no que a obra enuncia de modo conceptual. Protesto constitutivo contra a pretensão à totalidade do discursivo, as obras de arte aguardam justamente por isso a resposta e a solução e apelam inevitavelmente para os conceitos. Nenhuma obra atingiu alguma vez a indiferença da pura intuição e da universalidade obrigatória, que a estética tradicional supõe como seu *apriori*. A doutrina da intuição é falsa por atribuir fenomenologicamente à arte o que ela não cumpre. A pureza da intuição não é o critério das obras de arte, mas a profundidade com que elas realizam a sua tensão relativamente aos momentos intelectuais que lhes são inerentes. Apesar de tudo, não deixa de ter fundamento o tabu que afecta os elementos não-intuitivos das obras de arte. O que é conceptual nas obras implica sistemas de juízos, e julgar é contrário à obra de arte. Podem aí ocorrer juízos, mas a obra não julga, talvez porque ela seja, desde a tragédia ática, deliberação. Se o momento discursivo usurpar o primado, a relação da obra de arte ao que lhe é exterior torna-se demasiado imediata e introduz-se mesmo onde ele, como em Brecht, possui o seu orgulho no contrário: torna-se efectivamente positivista. A obra de arte deve inserir os seus elementos discursivos no seu contexto de imanência num movimento oposto ao movimento dirigido para o exterior, apofântico, que liberta o momento discursivo. A linguagem da lírica de vanguarda realiza isso e revela assim a sua dialéctica peculiar. Decerto, as obras de arte só podem curar a ferida que a abstracção lhes faz mediante uma abstracção ainda maior, que impeça a contaminação dos fermentos conceptuais com a realidade empírica: o conceito torna-se «parâmetro». Mas a arte, enquanto essencialmente espiritual, não pode ser puramente intuitiva. Deve também ser sempre pensada: ela própria pensa. A prevalência da doutrina da intuição, que contradiz toda a experiência das obras de arte, é um reflexo dirigido contra a reificação social. Desemboca na construção de uma categoria especial de imediatidade, cega para os estratos coisais das obras de arte, que são constitutivos para o que nelas é mais do que material. As obras de arte não têm apenas, como Heidegger observou em oposição ao idealismo (49), as coisas como suporte. A sua própria objectivação fá-las coisas de segundo grau. A sua estrutura interna, que obedece sempre a uma lógica imanente, o que elas se tornaram em si, não é atingido pela pura intuição; e o que nelas se apreende intuitivamente é mediatizado pela sua estrutura; contrariamente a esta, o seu carácter intuitivo é inessencial e toda a experiência das obras de arte deve ultrapassar o seu elemento intuitivo. Se apenas fossem intuitivas, seriam um efeito subalterno e, segundo a expressão de Richard Wagner, um efeito sem causa. A reificação é essencial às obras e contradiz a sua essência enquanto algo que aparece; o seu carácter coisal não é menos dialéctico do que o seu elemento intuitivo. Mas a objectivação da obra de arte não se confunde com o seu material, como pensava Vischer, já muito menos convencido pelo hegelianismo, mas constitui, pelo contrário, a resultante do jogo de forças vigente na obra, aparentada com o carácter de coisa enquanto síntese. Existe alguma analogia com o duplo carácter da coisa kantiana enquanto Em-si transcendente e objecto subjectivamente constituído, e lei das suas aparições. Por um lado, as obras de arte são coisas *(Dinge)* no espaço e no tempo; é difícil decidir se formas limites musicais como a improvisação, primeiramente desaparecida e depois ressuscitada, podem figurar como tais; o momento pré-coisal das obras de arte reimpregna incessantemente o momento coisal. Contudo, muitas coisas vão neste sentido, mesmo na prática da improvisação: a sua aparição no tempo empírico; mais ainda, o ela revelar modelos objectivados, quase sempre convencionais. Pois, tanto quanto as obras de arte são obras, surgem como coisas em si mesmas, objectivadas em virtude da sua própria lei formal. A necessidade de, por exemplo no teatro, se considerar a execução como a própria coisa, e não o texto impresso e de, na música, se atender aos sons e não às notas, atesta a precaridade do carácter coisal na arte sem que, no entanto, a obra de arte seja liberta da sua participação no mundo das coisas. As partituras não são apenas quase sempre melhores do que as execuções, mas também mais do que simples indicações para estas; são muito mais a própria coisa *(Sache)*. De resto, ambos os conceitos coisais da obra de arte não estão absolutamente separados. A execução musical era, pelo menos até há pouco, a versão interlinear da partitura. A fixação pela escrita ou notas não é exterior à coisa; por seu intermédio, a obra de arte adquire a autonomia perante a sua génese: daí o primado dos textos sobre a sua reprodução. Sem dúvida, o não fixado na arte está, quase sempre na aparência, mais perto do impulso mimético, mas frequentemente não acima, antes abaixo do fixado, resquício de uma práxis ultrapassada, muitas vezes regressiva. A recente rebelião contra a fixação das obras enquanto reificação, como, por exemplo, a substituição virtual do sistema de medida por signos mediante imitações gráficas e nêumicas de acções musicais, continuam, comparadas com estas, a ser significativas, reificações de um grau mais antigo. No entanto, essa rebelião dificilmente se alargaria se a obra de arte não sofresse da coisidade imanente. Só uma fé de artista insensível e filisteu poderia ignorar a cumplicidade do carácter coisal artístico com o carácter coisal social e subestimar assim a sua falsidade, a fetichização do que é processo em si e relação entre momentos. A obra de arte é ao mesmo tempo processo e instante. A sua objectivação, condição da autonomia estética, é também petrificação. Quanto mais o trabalho social contido na obra de arte se objectiva e plenamente se organiza, tanto mais ela soa a oco e se torna estranha a si mesma.

---

(47) *Op. cit.*, p. 53.

---

(48) Cf. Theodor A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig 1901, *passim*.

A emancipação do conceito de harmonia revela-se como rebelião contra a aparência: a construção é tautologicamente inerente à expressão, à qual se opõe polarmente. Mas, a rebelião contra a aparência não se faz, como Benjamin podia pensar, em favor do jogo, embora não se possa, por exemplo, ignorar o carácter lúdico das permutações em vez de desenvolvimentos fictícios. Em geral, a crise da aparência deveria atrair a si o jogo: o que é bom para a harmonia, que a aparência funda, não é conveniente para a inocuidade do jogo. A arte, que procura salvar-se da aparência pelo jogo, torna-se desporto. A violência da crise da aparência, porém, revela-se no facto de ela afectar também a música que, à primeira vista, se recusa ao ilusório. Nela, os momentos fictícios morrem mesmo na sua forma sublimada, não apenas a expressão de sentimentos inexistentes, mas também dos momentos estruturais como a ficção de uma totalidade percebida como irrealizável. Na grande música como a de Beethoven, mas provavelmente muito para além da arte temporal, os chamados elementos primigénios, contra os quais choca a análise, são quase sempre desprovidos de todo o valor. Apenas sob condição de que eles se aproximem assimptoticamente do nada é que se fundem como puro devir num todo. Mas, enquanto formas parciais distintas, tendem sempre a ser de novo alguma coisa: motivo ou tema. A nulidade imanente das suas determinações elementares impele a arte integral para o amorfo; a gravitação aumenta em função do rigor da sua organização. Só o amorfo capacita a obra de arte para a sua integração. Mediante o acabamento, o afastamento da natureza informada, retorna o momento natural, o ainda-não-formado, o não-articulado. Vistas de mais perto, as obras de arte mais objectivadas metamorfoseiam-se em aglomerações e os textos em palavras. Se se pensa possuir imediatamente os pormenores das obras de arte, estes esvanecem-se no indeterminado e no indistinto: por mais profundamente que estejam mediatizados. Tal é a manifestação da aparência estética na estrutura das obras de arte. O particular, seu elemento vital, volatiliza-se, a sua concreção evapora-se sob o olhar micrológico. O processo, solidificado em cada obra de arte em algo de objectal, resiste à sua fixação num *isso-aí (Dies da),* e dissolve-se novamente no lugar de onde proveio. A exigência de objectivação das obras de arte nelas próprias se arruína. Tão profundamente ancorada está a ilusão nas obras de arte, mesmo nas que não reproduzem. A verdade das obras de arte depende de se elas conseguem absorver na sua necessidade imanente o não-idêntico ao conceito, o contingente que lhe é proporcional. A sua finalidade precisa do que não tem finalidade. Deste modo, algo de ilusório penetra no seu próprio rigor lógico; a aparência é ainda a sua lógica. A sua finalidade, para subsistir, deve suspender-se no seu *outro*. Nietzsche aflorou este aspecto com a fórmula certamente problemática de que, na obra de arte, tudo poderia ser outra coisa; fórmula que só vale no interior de idioma estabelecido, de um «estilo», que garante a margem de variação. Mas, embora o fechamento imanente das obras não se deva tomar estritamente, a aparência apossa-se delas mesmo quando imaginam estar mais protegidas a seu respeito. Reprovam-na como mentira, ao desmentirem a objectividade que elaboram. Elas próprias, e não apenas a ilusão que despertam, são a aparência estética. O elemento ilusório das obras de arte concentrou-se na pretensão a serem um todo. O nominalismo estético desembocou na crise da aparência, tanto quanto a obra de arte quer ser «essencial» no sentido enfático. A alergia à aparência tem o seu lugar na coisa [*Sache*]. Todo o momento de aparência estética traz hoje consigo uma incoerência estética, contradições entre o «como que» aparece a obra de arte e «o que» ela é. O seu aparecimento eleva a pretensão à essencialidade; ele só a honra negativamente mas, na positividade do seu próprio aparecimento, existe sempre o gesto de um «mais», um *pathos*, de que mesmo a obra radicalmente a-patética não pode desfazer-se. Se a questão do futuro da arte não fosse estéril e suspeita de tecnocracia, poria o acento sobre a possibilidade de a arte sobreviver à aparência. Um caso típico da sua crise foi, há quarenta anos, a trivial rebelião contra o guarda-roupa de teatro: Hamlet de fato, Lohengrin sem cisne. A luta talvez não fosse tanto contra as infracções das obras de arte ao pensamento realista prevalente quanto contra a sua *imagerie* imanente, que não mais conseguiam suportar. O início da *Recherche* de Proust deve interpretar-se como uma tentativa de vencer pela astúcia o carácter de aparência: de penetrar imperceptivelmente na mónada da obra de arte sem a posição violenta da sua imanência formal e sem a ilusão de um narrador omnipresente e omnisciente. O problema de como começar, como acabar, aponta para a possibilidade de uma teoria formal da estética simultaneamente global e material, que teria de lidar com as categorias da continuidade, do contraste, da ligação, do desenvolvimento e do «nó» e, sobretudo, de saber se hoje tudo deve estar igualmente perto do centro ou ser de densidade diferente. A aparência estética tinha-se elevado, no século XIX, a fantasmagoria. As obras de arte apagavam os vestígios da sua produção; provavelmente porque o crescente espírito positivista da arte se comunicava na medida em que ela devia ser um facto e envergonhar-se daquilo por cujo intermédio a sua densa imediatidade se revelara mediatizada(50). As obras obedecem a tal até bem dentro da modernidade. O seu carácter de aparência reforçou-se até se tornar o seu carácter de absoluto; eis o que se esconde por detrás do *terminus* hegeliano de «religião da arte», que a obra do Wagner schopenhaueriano tomou à letra. A modernidade revoltou-se, em seguida, contra a aparência da aparência, de tal modo que ela deixou de o ser. Convergem aqui todos os esforços para trespassar a coerência imanente hermética das obras por ataques francos, para libertar a produção no produto e para limitar o processo de produção em vez do seu resultado; uma intenção que, de resto, não foi estranha aos grandes representantes da época idealista. O aspecto fantasmagórico das obras de arte, que as tornava irresistíveis, torna-se-lhes suspeito não apenas nas orientações ditas não-objectivas, no funcionalismo, mas igualmente nas formas tradicionais como o romance, em que a ilusão caleidoscópica, a omnipresença fictícia do narrador, se associa à pretensão tanto de um fictício enquanto real como de um irreal enquanto ficção. Os antípodas George e Karl Kraus rejeitaram-no, mas também a aparição significativa da sua pura imanência formal nos romancistas Proust e Gide dá testemunho do mesmo mal-estar, e de nenhum modo apenas de um clima anti-romântico geral na época. O aspecto fantasmagórico, que reforça tecnologicamente a ilusão do em-si das obras, poderia

---

(49) Cf. Martin Heidegger, *Holzwege*, 2.ª ed., Francoforte 1952, p. 7 ss.

---

(50) Cf. Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, 2.ª ed., Munique e Zurique, 1964, p. 90 ss.

antes passar por contraparte da obra de arte romântica, a qual, por ironia, sabota de antemão o aspecto fantasmagórico. Este tornou-se incómodo porque o em-si sem falhas, a que se entrega a obra de arte pura, é incompatível com a sua definição enquanto algo de fabricado pelo homens e, por conseguinte, *a priori* mesclado com o mundo das coisas. A dialéctica da arte moderna é, em larga medida, a que deseja desembaraçar-se do carácter de aparência, como os animais dos chifres acumulados. As aporias do movimento histórico da arte projectam a sua sombra sobre o conjunto das suas possibilidades. Também correntes anti-realistas como o expressionismo participaram na rebelião contra a aparência. Ao ele opor-se à cópia do exterior, tendia para a proclamação sem disfarce de factos psíquicos reais e aproximava-se do psicograma. Contudo, no rigor desta revolta, as obras de arte recaem na simples coisalidade, como se se tratasse de castigar a sua *hybris* em ser mais do que arte. A mais recente pseudomorfose na ciência, quase sempre pueril e ignorante, é o sintoma mais visível de tal involução. Não poucos produtos da música e da pintura contemporâneas deveriam subsumir-se, apesar de toda a ausência de objectividade e de expressão, no conceito de um segundo naturalismo. Procedimentos grosseiramente fisicalistas no material, relações mensuráveis entre os parâmetros suplantam sem recurso a aparência estética, a verdade do seu *ser posto*. Ao desaparecer no seu contexto autónomo, ele abandona a *aura* enquanto reflexo do humano que neles se objectiva. A alergia à *aura*, a que nenhuma arte consegue hoje subtrair-se, é inseparável da inumanidade nascente. Semelhante reificação recente, a regressão das obras de arte à literalidade bárbara do que sucede em estética, e a falta fantasmagórica estão inextricavelmente entrelaçadas. Logo que a obra de arte se arreceia tão fanaticamente da sua pureza que aí se perde a si mesma e vira para o exterior o que não mais se pode tornar arte, a tela e o material sonoro bruto, ela transforma-se em seu próprio inimigo, em continuação directa e falsa da racionalidade instrumental [*Zweckrationalität*]. Tal tendência vai dar ao *happening*. Mas a legitimidade da rebelião contra a aparência enquanto ilusão e o elemento ilusório desta rebelião, isto é, a esperança de que a aparência estética consiga por sua própria cabeça sair do lodaçal, confundem-se entre si. Evidentemente, o carácter de aparência imanente das obras não pode ser liberto de um aspecto da imitação do real, por latente que seja, e, portanto, da ilusão. Pois, tudo o que as obras de arte em si contêm de forma e de material, de espírito e de assunto, emigrou da realidade [*Realität*] para obras de arte e nelas se despoja da sua realidade: assim se torna sempre sua cópia. Mesmo a mais pura determinação estética, a aparição, é mediatizada relativamente à realidade enquanto sua negação determinada. A diferença das obras de arte quanto à empiria, o seu carácter de aparência, constitui-se naquela e na tendência a ela oposta. Se as obras de arte, em virtude do próprio conceito, quisessem absolutamente suprimir esta referência, eliminariam o seu próprio pressuposto. A arte é infinitamente difícil porque deve, sem dúvida, transcender o seu conceito a fim de o realizar, porque, ao assemelhar-se às coisas reais, se adapta no entanto à reificação, contra a qual protesta: o *engagement* torna-se hoje, de modo inevitável, uma concessão estética. O *ineffabile* da ilusão impede-a de conciliar a antinomia da aparência estética num conceito de aparição absoluta. Através da aparência, que proclama este facto, as obras de arte não se tornam textualmente epifanias, por difícil que seja à experiência estética genuína, perante as autênticas obras de arte, não confiar que nelas esteja presente o absoluto. É inerente à grandeza das obras de arte despertar esta confiança. O meio pelo qual elas se tornam um desdobramento da verdade é ao mesmo tempo o seu pecado capital e dele não se pode absolver a arte. Continua a carregá-lo porque se comporta como se a absolvição lhe tivesse sido dada. – Apesar de tudo, a dificuldade contínua em transportar um resíduo celeste da aparência não deve separar-se do facto de que mesmo obras que recusam a aparência estão cortadas do efeito político real, que aquela concepção inspirava originalmente no dadaísmo. O próprio comportamento mimético, pelo qual as obras herméticas lutam contra o ser-para-outro burguês, torna-se cúmplice pela aparência do puro em-si, ao qual não escapa mesmo aquilo que, em seguida, o destrói. Se nenhum mal-entendido idealista houvesse a temer, poder-se-ia chamar a isso a lei de toda a obra e assim se chegaria

perto da legalidade estética: o ela se tornar análoga ao seu próprio ideal objectivo – e não ao do artista. A mimese das obras de arte é semelhança consigo mesmo. Unívoca ou ambígua, esta lei é estabelecida pelo nascimento de toda a obra; qualquer uma, em virtude da sua constituição, a tal está obrigada. Deste modo se distinguem as imagens estéticas das imagens cultuais. As obras de arte, através da autonomia da sua forma, interdizem-se de em si incorporarem o absoluto, como se fossem símbolos. As imagens estéticas encontram-se sujeitas à proibição das imagens. Sob este aspecto, a aparência estética e, além disso, a sua consequência última na obra hermética, é justamente a verdade. As obras herméticas afirmam o que lhes é transcendente não como ser numa esfera superior, mas realçam, mediante a sua impotência e superfluidade no mundo empírico, também o momento da fragilidade no seu conteúdo. A torre de marfim, em cujo ostracismo concordam os súbditos dos países democráticos e os dirigentes dos países totalitánios, possui, na cons-tância do impulso mimético enquanto tendência para a identidade consigo, um eminente carácter de *Aufklärung;* o seu *spleen* é uma consciência mais verdadeira do que as doutrinas da obra de arte empenhada ou didáctica, cujo carácter regressivo se torna quase flagrante na tolice e na trivialidade das sábias sentenças por elas pretensamente comunicadas. Eis por que a arte radicalmente moderna, apesar das condenações sumárias que sobre ela deixam pronunciar interesses políticos de toda a ordem, pode dizer-se avançada, não só em virtude das técnicas nela desenvolvidas, mas segundo o conteúdo de verdade. Mas o meio pelo qual as obras de arte existentes são mais do que a existência não é um novo ser-aí, mas a sua linguagem. As obras autênticas falam mesmo quando recusam a aparência, desde a ilusão fantasmagórica até ao último sopro aurático. O esforço para as expurgar do que a subjectividade contingente exprime pura e simplesmente através delas, confere involuntariamente à sua linguagem ainda maior relevo plástico. É o que significa o termo de expressão nas obras de arte. Com razão, onde ele é empregado mais longa e expressamente, isto é, tecnicamente, enquanto indicação de execução musical, nada exige de especificamente expressivo, nenhum conteúdo psíquico particular. De outro modo, o *expressivo* seria substituível por termos para tudo o que haveria a exprimir de modo determinado. O compositor Arthut Schnabel esforçou-se por isso, mas não era realizável.

Nenhuma obra de arte possui uma unidade plena, cada uma deve simulá-la, colidindo assim consigo própria. Confrontada com a realidade antagonista, a unidade estética, que a ela se opõe, torna-se aparência de um modo também imanente. A elaboração total das obras de arte desemboca na aparência; a sua vida identificar-se-ia com a vida dos seus momentos, mas os momentos introduzem nela o heterogéneo e a aparência transforma-se em falsidade. De facto, toda a análise mais perspicaz descobre ficções na unidade estética, quer porque as partes não se adaptam a ela de maneira automática, porque tal unidade lhes é imposta, quer porque os momentos de antemão modelados sobre ela não constituem verdadeiros momentos. A pluralidade nas obras de arte já não é o que era, mas é preparada logo que ingressa no seu domínio; tal facto condena a reconciliação estética à banalidade estética. A obra de arte não é só aparência enquanto antítese da existência, mas perante o que ela quer de si mesma. Está afectada pela incoerência. Enquanto ente em-si, as obras de arte protestam em virtude da sua coerência de sentido que é, nelas, o *órganon* da aparência. Mas ao integrá-las, tal coerência torna-se o próprio sentido, o fundamento da unidade, declarado como presente pela obra de arte sem aí o estar realmente. O sentido que realiza a aparência participa de modo eminente no carácter de aparência. Apesar de tudo, a aparência do sentido não constitui a sua definição exaustiva, pois, o sentido de uma obra de arte é ao mesmo tempo a essência que se oculta no fáctico; traduz em aparição o que esta de outro modo esconde. A organização da obra de arte, isto é, o agrupamento dos seus momentos e o seu inter-relacionamento, tem este objectivo e é difícil, mediante a atitude crítica, distingui-lo do elemento afirmativo, da aparência da realidade [*Wirklichkeit*] do sentido, tão cuidadosamente como agradaria à construção conceptual filosófica. Mesmo quando a arte acusa de monstruosidade a essência escondida, que a retém na aparição, com semelhante negação é estabelecido, enquanto seu critério, um ser

não-presente, o da possibilidade; o sentido é ainda inerente à negação do sentido. A associação da aparência ao sentido, sempre que este se manifesta na obra de arte, confere a toda a arte a sua tristeza; ela sofre tanto mais quanto mais perfeitamente a coesão bem sucedida sugere o sentido; é reforçada a tristeza do «Oh, se isso acontecesse». Ela é a sombra do heterogéneo a toda a forma, que se esforça por banir, sombra do simples existente. Nas obras de arte felizes, a tristeza antecipa a negação do sentido nas obras desorganizadas, imagem inversa da nostalgia. Das obras de arte ressalta implicitamente que ela existe antes da loucura e que, sujeito gramatical inconvertível, ela não existe; não pode ser referida de modo demonstrativo a nada de existente no mundo. Na utopia da sua forma, a arte sujeita-se ao peso oprimente da empiria, da qual se desvia enquanto arte. Caso contrário, a sua perfeição é vã. A aparência nas obras de arte aparenta-se ao progresso da integração que elas deviam exigir de si mesmas e pelo qual o seu conteúdo parece imediatamente presente. A herança teológica da arte é a secularização da revelação, do ideal e do limite de toda a obra. Contaminar a arte com a revelação significaria repetir irreflectidamente na teoria o seu inevitável carácter feiticista. Extirpar nela o vestígio da revelação seria rebaixá-la a simples repetição indiferenciada do que é. A coerência de sentido, a unidade, é organizada pelas obras de arte porque ela não é e, enquanto unidade organizada, nega o ser-em-si em vista do qual foi empreendida a organização – em última análise, a própria arte. Qualquer artefacto se opõe a si. As obras que são planeadas como *tour de force,* como acto equilibrista, revelam algo de superior a toda a arte: a realização do impossível. A impossibilidade de toda a obra de arte define em verdade mesmo a mais simples obra de arte como *tour de force*. A difamação do elemento de virtuosidade por Hegel(51), que, no entanto, se entusiasmava com Rossini, sobrevivendo até ao rancor a respeito de Picasso, age disfarçadamente de acordo com a ideologia afirmativa que suprime o carácter antinómico da arte e de todos os seus produtos: as obras que agradam à ideologia afirmativa são quase sempre dirigidas pelo

---

(51) Cf. Hegel, *op. cit.*, III Parte, p. 215 ss.

topos de que a grande arte deveria ser simples, lugar comum esse desafiado pelo *tour de force*. Um dos não menores critérios da fertilidade da análise estética técnica é que ela descobre o meio pelo qual uma obra se transforma num *tour de force*. A ideia do *tour de force* só aparece claramente quando se apoia nos graus da prática artística que se situam exterritorialmente ao seu conceito cultural; isso talvez tenha outrora fundado a simpatia entre a vanguarda e o *Music-Hall* ou a *Variété*, contacto dos extremos, contra um domínio intermediário, ufanando-se de interioridade, de uma arte que, através do seu carácter cultural, trai o dever da arte. A arte sente dolorosamente a aparência estética na insolubilidade principal dos seus problemas técnicos; e de modo mais flagrante ainda, nos problemas da representação artística: da execução musical ou teatral. Interpretá-los correctamente significa formulá-los como problemas: reconhecer as exigências incompatíveis com que as obras, na relação do conteúdo com a sua aparição, confrontam aquele que as interpreta. A reprodução das obras de arte, ao desvelar nelas o *tour de force*, deve encontrar o ponto de indiferença onde se esconde a possibilidade do impossível. Devido à antinomia das obras, a sua reprodução adequada não é realmente possível; toda a restituição adequada deveria reprimir um momento de contradição. O critério mais elevado da interpretação é aquele em que, sem tal repressão, ela se torna teatro dos conflitos que rebentaram no *tour de force*. – As obras concebidas como *tour de force* são aparência, porque se devem fazer passar essencialmente por aquilo que essencialmente não podem ser; corrigem-se, ao realçarem a sua impossibilidade: é a legitimação da virtuosidade na arte que interdiz uma estética tacanha da interioridade. Às obras mais autênticas é que seria preciso ir buscar a prova do *tour de force*, da realização do irrealizável. Bach, que a interioridade vulgar gostaria de anexar, era virtuoso na conciliação do inconciliável. O que ele compôs é a síntese do pensamento do baixo contínuo harmónico e do pensamento polifónico. Insere-se sem solução de continuidade na lógica de um progresso harmónico, mas este, enquanto resultado puro da execução vocal, despoja-se do seu peso constrangente e heterogéneo e isso confere à obra de Bach a sua ligeireza singular. Com não menos rigor, poder-se-ia mostrar em Beethoven o paradoxo de um *tour de force:* que do nada venha alguma coisa é a prova esteticamente viva dos primeiros passos da lógica hegeliana.

O carácter de aparência das obras de arte é imanentemente mediatizado pela sua própria objectividade. Ao fixar-se um texto, uma pintura, uma música, a obra existe realmente e simula simplesmente o devir que ela encerra, o seu conteúdo; mesmo as tensões mais estranhas de um desenvolvimento no tempo estético são tão fictícias quanto elas se encontram de antemão decididas na obra, de uma vez por todas; de facto, o tempo estético é, em certa medida, indiferente ao tempo empírico por ele neutralizado. Mas, no paradoxo do *tour de force* de tornar possível o impossível, mascara-se totalmente o paradoxo estético: como é que o «fazer» pode deixar aparecer um não-feito? Como é que aquilo que, segundo o próprio conceito, não é verdadeiro pode, no entanto, ser verdadeiro? Isso só é concebível por um conteúdo enquanto diferente da aparência; mas nenhuma obra de arte possui conteúdo a não ser mediante a aparência, na própria estrutura desta. Por conseguinte, o centro da estética seria a salvação da aparência e o direito enfático da arte, legitimação da sua verdade, depende dessa salvação. A aparência estética quer salvar o que o espírito activo, que produziu igualmente os portadores da aparência, os artefactos, subtraiu ao que ele reduziu a seu material, um para-outro. Mas, ao mesmo tempo, o que lhe era preciso salvar transforma-se a si mesmo num dominado, quando por ele não é produzido; a salvação da aparência é em si mesma aparente e a sua impotência apropria-se da obra de arte mediante o seu carácter de aparência. A aparência não é a *characteristica formalis,* mas material, das obras de arte, o vestígio da degradação que gostariam de revogar. Só com a condição de que o seu conteúdo seja verdadeiro não metaforicamente é que a arte expulsa o fabricado, a aparência produzida pelo seu ser-feito. Se, pela sua tendência à reprodução figurativa, se comporta como se fosse contra o que ela parece, cai na ilusão do *trompe-l'oeil,* vítima justamente do momento que nela gostaria de ocultar; aí se funda o que, outrora, se chamou objectividade [*Sachlichkeit*]. O seu ideal era que a obra de arte, sem em nenhuma das suas características querer parecer outra coisa além do que é, estivesse em si tão plenamente estruturada que se confundissem potencialmente o «como que» ela aparece e «o que» quer ser. É pelo seu «ser-formado», não pela ilusão, nem pelas vãs tentativas da obra de arte em quebrar as cadeias do seu carácter de aparência, que este talvez não mantenha aí a última palavra. No entanto, até mesmo a concretização das obras de arte não se liberta do véu da sua aparência; tanto quanto a sua forma não é simplesmente idêntica à sua adequação aos fins práticos, elas continuam ainda, mesmo quando a sua factura não quer aparecer, a ser aparência face à realidade, de que diferem pela sua pura determinação como obras de arte. Ao exterminarem os momentos de aparência que lhes são aderentes, reforça-se antes a aparência que procede da sua existência, a qual, mediante a sua integração, se solidifica num em-si, que elas não são enquanto postas. Não mais se deve, por exemplo, partir de formas previamente dadas, nem de renunciar ao floreado da linguagem, ao ornamento, aos resquícios de formas predominantes; a obra de arte deve organizar-se a partir de baixo. Mas, antecipadamente, nada garante à obra de arte que, depois de o seu movimento imanente ter feito explodir essas formas predominantes, ela se feche e reagrupe os seus *membra disiecta*. Isso levou os procedimentos artísticos a preformar com antecedência nos bastidores – a expressão teatral é apropriada – todos os momentos parciais de modo a serem capazes de realizar a transição para o todo, transição que era recusada pela contingência dos pormenores, tomada absolutamente, após a liquidação do pré-ordenado. Assim se apodera a aparência dos seus adversários jurados. É despertada a ilusão de que isso não é uma ilusão; que o difuso e o que aqui é estranho ao eu e a totalidade estabelecida se harmonizam *a priori*, quando a própria harmonia é organizada; que o processo na sua limpidez total é apresentado como cumprido, quando nele subsiste a antiga definição imposta, que dificilmente pode continuar a ser concebida pela determinaçao espiritual das obras de arte. Tradicionalmente, o carácter de aparência das obras artísticas é referido ao seu momento sensível, sobretudo na formulação hegeliana da aparição sensível da Ideia. Esta concepção da aparência encontra-se sob a influência da concepção

tradicional aristotélico-platónica da aparência do mundo sensível por um lado, e da essência ou do puro espírito, enquanto verdadeiro ser, por outro. No entanto, a aparência das obras de arte promana da sua essência espiritual. O que aparece pertence ao próprio espírito enquanto separado do seu outro, objectivando-se perante ele e inapreensível no seu ser-para-si; todo o espírito, χωρις do corporal, possui em si o aspecto de elevar um não-ente, um abstracto, a ente; eis o momento de verdade do nominalismo. A arte faz a prova do carácter aparente [*Scheinhaftigkeit*] do espírito, enquanto essência *sui generis*, ao tomar à letra a pretensão do espírito de ser ente e ao apresentá-lo como ente. Muito mais do que a imitação do mundo sensível pelo sensível estético a que a arte aprendeu a renunciar, é isso que a força à aparência. O espírito, porém, não é apenas aparência, mas também verdade; não é somente a fraude de um ente-em-si, mas também a negação de um falso ser-em-si. O momento do seu não-ser e da sua negatividade penetra nas obras de arte que, sem dúvida, não fazem do espírito algo de imediatamente sensível, não o fixam, mas só se tornam espírito através da relação recíproca dos seus elementos sensíveis. Por isso, o carácter de aparência da arte é ao mesmo tempo a sua *méthexis* na verdade. A fuga de numerosas manifestações actuais da arte para a contingência poder-se-ia interpretar como a resposta desesperada à ubiquidade da aparência: o contingente deve imergir no todo sem o *pseudos* da harmonia pré-estabelecida. Por um lado, porém, a obra de arte está aqui ao sabor de uma legalidade cega, que já não é possível distinguir a partir de cima da sua total determinação; por outro, o todo rende-se à contingência e a dialéctica do pormenor e do todo degenera em aparência: sem daí resultar uma totalidade. A completa ausência de aparência regride para convenção caótica onde o azar e a necessidade renovam a sua conspiração funesta. A arte não tem qualquer poder sobre a aparência pela supressão. O carácter de aparência das obras de arte é a condição de o seu conhecimento entrar em contradição com o conceito de conhecimento da razão pura kantiana. São aparência ao voltarem o seu interior, o espírito, para fora, e só são reconhecidas na medida em que, contrariamente à interdição do capítulo das antinomias, o seu interior é reconhecido. Na crítica kantiana do juízo estético, que se apresenta tão subjectiva que nem se fala de um interior do objecto estético, isso encontra-se contudo virtualmente pressuposto no conceito de teleologia. Kant subordina as obras artísticas à ideia de uma finalidade para si e em si, em vez de abandonar a sua unidade apenas à síntese subjectiva do espírito cognoscente. A experiência artística, enquanto experiência de uma finalidade, desliga-se da estruturação simplesmente categorial de um caos pelo sujeito. O método de Hegel de se abandonar à natureza dos objectos estéticos e de abstrair dos seus efeitos subjectivos enquanto algo de contingente, põe à prova a teoria kantiana: a teleologia objectiva torna-se o cânone da experiência estética. O primado do objecto na arte e o conhecimento das suas obras desde o interior são dois aspectos da mesma coisa. Segundo a distinção tradicional de coisa [*Ding*] e fenómeno [*Erscheinung*], as obras de arte, em virtude da sua tendência contrária à própria coisidade e, finalmente, à reificação em geral, têm o seu lugar entre os fenómenos. Nelas, porém, a aparição é a da essência, a esta não indiferente; a própria aparição pertence nelas ao domínio da essência. Ela caracteriza verdadeiramente a tese de que, em Hegel, o realismo e o nominalismo se engendram entre si: a sua essência deve aparecer, a sua aparição é essencial; nenhuma é para um outro, mas é a sua determinação imanente. Por conseguinte, nenhuma, pense o que pensar o seu produtor, é organizada em vista de um observador, nem sequer de um sujeito transcendental aperceptivo; nenhuma obra de arte se deve descrever e explicar em categorias da comunicação. As obras de arte são aparência por se esforçarem por fazer obter uma espécie de existência segunda, modificada, ao que elas não podem ser em si mesmas; são aparição, porque o não-ente nelas, em virtude do qual existem, chega a uma existência, por quebrada que seja, graças à realização estética. Contudo, a identidade de essência e de aparição é tão pouco acessível à arte como o conhecimento do real. O ser que imerge na aparição e lhe põe o seu selo, também sempre a faz explodir; o que aparece é também cobertura, graças à sua definição como algo que aparece perante o aparente. O conceito estético de harmonia e todas as categorias que em seu torno se reúnem esforçam-se por negar isso. Esperavam um equilíbrio do ser e da aparência graças, por assim dizer, a esforços de conciliação; no uso linguístico corrente antigo, apontam para aí termos como «a habilidade do artista». A harmonia estética nunca é perfeitamente acabada, mas é polimento e equilíbrio; no íntimo de tudo o que, em arte, se pode com direito chamar harmonioso, sobrevive o absurdo e contraditório(52). Nas obras de arte, tudo o que, segundo a sua constituição, é heterogéneo à sua forma deve desaparecer, enquanto que elas, porém, são formas só na relação com o que gostariam de fazer desaparecer. Ao que nelas quer aparecer levantam-lhe impedimentos mediante o seu a *priori*. Devem-no esconder e contra tal luta a ideia da sua verdade até que denunciem a harmonia. Sem o memento da contradição e da não-identidade, a harmonia seria esteticamente irrelevante da mesma maneira que, segundo o ponto de vista dos escritos de Hegel sobre a diferença, a identidade só pode ser concebida como identidade com algo de não-idêntico. Quanto mais profundamente as obras de arte mergulham na ideia de harmonia, do ser que aparece, tanto menos podem nele satisfazer-se. Só com dificuldade se generaliza impropriamente, do ponto de vista filosófico-histórico, a demasiada divergência quando, em vez de os gestos anti-harmónicos de Miguel Ângelo, do velho Rembrandt, do último Beethoven, se derivarem de um desenvolvimento subjectivo doloroso, da dinâmica do próprio conceito de harmonia, se derivam finalmente da insuficiência do conceito em questão. A dissonância é a verdade da harmonia. Tomada estritamente, esta revela-se, segundo o seu próprio critério, inatingível. Os seus desideratos só são satisfeitos quando tal inacessibilidade surge como uma parcela de ser; como no chamado estilo tardio de artistas importantes. Ele possui, muito para além da obra individual, uma força exemplar, a da suspensão histórica da harmonia estética no seu conjunto. A recusa do ideal classicista não é uma mudança de estilo ou uma transformação do sentimento ominoso da vida, mas provém do coeficiente de fricção da harmonia que, verdadeiramente reconciliada, representa o que não é e transgride assim o próprio postulado da essência que aparece para a qual, porém, aponta justamente o ideal de harmonia. A emancipação a seu respeito constitui um desabrochamento do conteúdo de verdade da arte.

---

(52) Cf. Theodor W. Adorno, «Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie», in: *Neue Rundschau* 78 (1967), p. 586 ss.

A rebelião contra a aparência, a insuficiência da arte para si mesma, está nela contida intermitentemente, desde tempos imemoriais, enquanto momento da sua pretensão à verdade. O facto de a arte ter produzido desde sempre para todos os materiais a aspiração à dissonância, de esta aspiração ter sido reprimida apenas pela pressão afirmativa da sociedade a que se aliou a aparência estética, significa a mesma coisa. A dissonância é também expressão; o consonante, o harmónico quer eliminá-la de um modo não violento. Expressão e aparência constituem a princípio uma antítese. Se a expressão dificilmente se deixa representar de outro modo a não ser como expressão da dor – a alegria mostrou-se rebelde a toda a expressão, talvez porque ela ainda não existe e a felicidade seria sem expressão –, a arte encontra assim na expressão, de modo imanente, o momento pelo qual ela, enquanto um dos seus constituintes, luta contra a sua imanência sob a lei formal. A expressão da arte comporta-se mimeticamente, da mesma maneira que a expressão dos vivos é a da dor. As características da expressão, inscritas nas obras de arte, são linhas de demarcação contra a aparência, com a condição de não estarem esbatidas. Mas, visto que enquanto obras de arte permanecem aparência, o conflito entre esta, forma no sentido mais amplo, e a expressão não está regulamentado e mantém-se historicamente flutuante. O comportamento mimético, posição perante a realidade aquém da oposição fixa de sujeito e objecto, é, graças à arte, órgão da mimese desde o tabu mimético, açambarcado pela aparência e, complementarmente à autonomia da forma, quase seu suporte. O desdobramento da arte é desdobramento de um *quid pro quo:* a expressão, pela qual a experiência não estética penetra profundamente nas obras, torna-se imagem originária de tudo o que é fictício na arte, como se no lugar onde ela é mais permeável, relativamente à experiência real, a cultura velasse do modo mais rigoroso possível pela não violação da fronteira. Os valores expressivos das obras de arte deixam de ser imediatamente os do vivo. Quebrados e modificados, tornam-se expressão da própria coisa [*Sache*]: o termo de *musica ficta* já há muito quis disso dar testemunho. Esse *quid pro quo* não neutraliza apenas a mimese; dela procede igualmente. Se o comportamento mimético não imita alguma coisa, mas se faz semelhante a si mesmo, as obras de arte tomam a seu cargo o seu cumprimento. Na expressão, não imitam as emoções de indivíduos humanos, e sobretudo não as dos seus autores; ao definirem-se essencialmente deste modo são vítimas, justamente enquanto cópias, da objectivação, contra a qual resiste o impulso mimético. Na expressão artística, leva-se simultaneamente a cabo o juízo histórico sobre a mimese enquanto comportamento arcaico: a saber, praticada imediatamente, ela não é um conhecimento; o que se faz semelhante não se torna semelhante; a intervenção da mal sucedida – tudo isso a exila para a arte que se comporta mimeticamente, da mesma maneira que ela absorve na objectivação desse impulso a crítica que lhe é feita.

Enquanto que raramente se suscita uma dúvida acerca da expressão como momento essencial da arte – mesmo a fobia actual da expressão confirma a sua importância e vale essencialmente para a arte –, o seu conceito, analogamente à maior parte dos conceitos estéticos centrais, é rebelde à teoria que o pretende definir: o que é qualitativamente contrário ao conceito só com dificuldade se reduz ao seu conceito; mas a forma, na qual algo pode ser pensado, não é indiferente ao pensado. A expressão da arte deve interpretar-se filosófico-historicamente como compromisso. Abre para o trans-subjectivo e é a forma do conhecimento que, da mesma maneira que outrora precedia a polaridade de sujeito e objecto, não reconhece esta como *definitivum*. É, no entanto, secular ao procurar realizar este conhecimento ao nível da polaridade como acto do espírito ente para-si. A expressão estética é objectivação do inobjectivo de tal sorte que, pela sua objectivação, se torna num segundo inobjectivo, no que se exprime a partir do artefacto e não como imitação do sujeito. Por outro lado, a objectivação da expressão, que coincide com a arte, precisa justamente do sujeito que a elabora e, segundo a expressão burguesa, explora as suas emoções miméticas. A arte é plenamente expressiva quando, através dela, é subjectivamente mediatizado algo de objectivo: tristeza, energia, nostalgia. A expressão é o rosto plangente das obras. Mostram-no a quem responde ao seu olhar, mesmo quando são compostas numa tonalidade alegre ou glorificam a *vie opportune* do Rococó. Se a expressão fosse simples reduplicação do que é subjectivamente sentido, permaneceria inútil; a ironia do artista acerca de um produto que resulta da impressão, e não da invenção, sabe isso muito bem. Mais do que de tais sentimentos, o seu modelo é a expressão de coisas e situações extra-artísticas. Os processos e as funções históricos encontram-se nelas já sedimentados e exprimem-se. Kafka é nisto exemplar para o gesto da arte e deve a sua irresistibilidade ao facto de retransformar tal expressão no «evento», que aí se torna cifra. Só que a expressão se torna duplamente enigmática porque o sedimentado, o sentido expresso, é novamente absurdo, história da natureza, para lá da qual nada conduz a não ser o que esse nada, na sua impotência, consegue exprimir. A arte é imitação unicamente enquanto imitação de uma expressão objectiva subtraída a toda a psicologia, expressão que talvez outrora o sensório percebia no mundo e que em nenhum lado subsiste senão nas obras. A arte fecha-se, mediante a expressão, ao ser-para-outro que avidamente a devora e fala em si: tal é o comportamento mimético da arte. A sua expressão é o contrário da expressão de alguma coisa.

Semelhante mimese é o ideal da arte, não o seu procedimento prático, nem também uma atitude dirigida para o carácter expressivo. A mímica que, no artista, liberta o expresso passa dele para a expressão; se o expresso se torna o conteúdo psíquico tangível do artista e a obra de arte sua cópia, a obra degenera em fotografia desfocada. A resignação de Schubert não tem o seu lugar na pretensa atmosfera da sua música, não no que sente como se a obra disso fosse a traição, mas no *É assim* que ela manifesta com o gesto do deixar-se cair: é a sua expressão. A substância da expressão é o carácter linguístico da arte, fundamentalmente diverso da linguagem como seu *medium*. Gostar-se-ia de especular sobre a compatibilidade daquele com este; o esforço da prosa, depois de Joyce, para pôr fora de acção a linguagem discursiva ou, pelo menos, a

subordinar às categorias formais até à incognoscibilidade da construção, encontraria assim alguma explicação: a arte nova esforça-se pela transformação da linguagem comunicativa numa linguagem mimética. Em virtude do seu carácter ambíguo, a linguagem é o constituinte da arte e o seu inimigo mortal. Os vasos etruscos da *Villa* Giulia são eloquentes no mais elevado grau e incomensuráveis com toda a linguagem comunicativa. A verdadeira linguagem da arte é sem palavras, o seu momento averbal tem a prioridade sobre o momento significativo do poema, momento que não se encontra totalmente ausente da música. O que nos vasos se assemelha à linguagem depende antes de um Eu estou aí ou Eu sou isso, de um solipsismo [*Selbstheit*], que o pensamento identificador era incapaz de extrair da interdependência do ente. Assim, um rinoceronte, animal mudo, parece dizer: sou um rinoceronte. O verso de Rilke – «Pois, não há lugar / que te não veja» (53) –, que Benjamin tanto apreciava, codificou de um modo dificilmente superado a linguagem não significativa das obras de arte: a expressão é o olhar das obras de arte. A sua linguagem, na relação com a linguagem significativa, é algo de mais antigo, mas não recuperado: como se as obras de arte, ao modelarem-se pela sua estrutura sobre o sujeito, repetissem o modo do seu nascimento e da sua libertação. Têm expressão, não quando comunicam o sujeito, mas ao estremecerem com a história primigénia da subjectividade, da «animação»; o *trémolo* de toda a forma, enquanto seu substituto, é intolerável, paráfrase da afinidade da obra de arte com o sujeito. Ela subsiste porque aquela história primigénia sobrevive no sujeito que, em toda a história, recomeça sempre desde o início. Só o sujeito vale como instrumento da expressão embora também ele, que se julga imediato, seja algo de mediatizado. Mesmo quando o expresso se assemelha ao sujeito, quando as emoções são subjectivas, são ao mesmo tempo impessoais, inserem-se na integração do eu e não imergem nela. A expressão das obras de arte é o não-subjectivo no sujeito, menos sua expressão do que sua cópia; nada tão expressivo como os olhos dos animais – dos antropóides – que objectivamente parecem entristecer-se por não serem homens. As emoções, ao transporem-se para as obras que, em virtude da sua integração, as fazem suas emoções próprias, permanecem no *continuum* estético como representantes da natureza extra-estética deixando, porém, de figurar concretamente como suas cópias. Tal ambivalência é registada por toda a expressão estética verdadeira, de modo incomparável na descrição kantiana do sentimento do sublime como um estremecimento em si entre a natureza e a liberdade. Semelhante modificação é, sem qualquer reflexão sobre o espiritual, o acto constitutivo da espiritualização em toda a arte. Embora já exista na modificação da mimese pela obra, a arte ulterior só desenvolve esse acto com a condição de que ele não se produza mimeticamente enquanto forma prévia – por assim dizer, fisiológica – do espírito. A modificação é corresponsável na essência afirmativa da arte porque tanto atenua a dor por meio da imaginação como a torna mais apta a ser dominada e a deixa realmente sem alteração, por causa da totalidade espiritual em que se esvanece.

---

(53) «denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht». Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, org. E. Zinn, Vol. I, Wiesbaden, 1955, p. 557 («Archaischer Torso Apollos»).

Por muito que a arte tenha sido marcada e intensificada pela alienação universal, aquilo que menos a aliena é o facto de nela tudo ter passado pelo espírito e ter sido humanizado sem violência. Oscila entre a ideologia e o que Hegel reconhece ao domínio peculiar do espírito, à verdade da certeza de si mesmo. Ainda que o espírito nela continue a exercer a dominação, ela liberta-se, na sua objectivação, dos seus fins dominadores. Ao criarem um contínuo que é totalmente espírito, as obras estéticas tornam-se aparência do em-si bloqueado, em cuja realidade se realizam e extinguem as intenções do sujeito. A arte rectifica o conhecimento conceptual porque, separado, cumpre o que esta em vão espera da relação abstracta sujeito-objecto: o desvelamento de alguma coisa de objectivo mediante a produção subjectiva. A arte não prorroga indefinidamente esta realização. Exige-a da sua própria finitude, à custa do seu carácter de aparência. Mediante a espiritualização, radical dominação da natureza, sua própria dominação, corrige a dominação da natureza enquanto dominação do *outro*. O que na obra de arte se instaura contra o sujeito como permanente e a ele é estranho como feitiço rudimentar responde pelo não-alienado; mas, o que no mundo se comporta como sobrevivência da natureza não-idêntica, torna-se material de dominação da natureza e veículo de dominação social, e é justamente alienado. A expressão, pela qual a natureza penetra no mais profundo da arte, é ao mesmo tempo apenas o seu aspecto não-literal, memento do que a expressão em si não é e do que, no entanto, não se concretizava de outro modo a não ser pelo seu *como*.

A mediação da expressão das obras de arte pela sua espiritualização, presente nos primeiros tempos dos representantes mais importantes do expressionismo, implica a crítica deste dualismo grosseiro da forma e da expressão, para o qual também se orienta, à maneira da estética tradicional, a consciência de muitos artistas genuínos(54). Não é que esta dicotomia seja desprovida de todo o fundamento. A preponderância da expressão, por um lado, e o aspecto formal, por outro, dificilmente se deixam eliminar da arte antiga, que oferecia refúgio às emoções. Contudo, os dois momentos estão intimamente mediatizados. Quando as obras não são nem plenamente estruturadas, nem formadas, perdem aquela expressividade por amor da qual se dispensam do trabalho e da disciplina da forma; e a forma pretensamente pura, que nega a expressão, estala. A expressão é um fenómeno de interfe-rência, tanto função do procedimento técnico como mimética. A mimese, por seu lado, é evocada pela densidade do processo técnico, cuja racionalidade imanente parece, no entanto, opor-se à expressão. O constrangimento que exercem as obras integrais é equivalente à sua eloquência, ao seu elemento falante, não é simples efeito sugestivo; de resto, a própria sugestão é aparentada com processos miméticos. Isso conduz a um paradoxo subjectivo da arte: produzir algo de cego – a expressão – a partir da reflexão e pela forma; não racionalizar o que é cego, mas produzi-lo primeiramente de modo estético; «fazer coisas acerca das quais não sabemos o que são». Esta situação, hoje agravada até ao conflito, possui uma longa pré-história. Ao falar do sedimento do absurdo, do incomensurável em toda a produção artística, Goethe aflorou a constelação moderna do consciente e do inconsciente; chegou também à previsão de que a esfera da arte, inconscientemente alimentada pela consciência, se tornaria no *spleen* tal como ela se compreendeu no segundo romantismo, desde Baudelaire; num domínio reservado inserido na racionalidade e suprimindo-se a virtualmente a si mesmo. No entanto, a referência a este ponto não despede a arte: quem deste modo argumenta contra a modernidade atém-se mecanicamente ao dualismo de forma e expressão. O que para os teóricos não passa de uma contradição lógica, é confiado aos artistas e desenvolvido no seu trabalho: disposição sobre o momento mimético que suscita, destrói e salva o seu carácter não-arbitrário. O arbitrário no não-arbitrário é o elemento vital da arte, a força para tal arbitrário é um critério fidedigno da aptidão artística, sem que fique oculta a fatalidade de semelhante movimento. Os artistas reconhecem nesta aptidão o seu sentimento formal. Ela representa a categoria mediadora em relação ao problema de Kant: como pode a arte que, para ele, é algo de flagrantemente aconceptual, arrastar consigo aquele momento de universalidade e de necessidade que, segundo a crítica da razão, se reserva unicamente para o conhecimento discursivo? O sentimento formal é a reflexão simultaneamente cega e necessária da coisa [*Sache*] em si, a que ela se deve abandonar; a objectividade fechada a si mesma que cabe ao poder mimético subjectivo que, por seu turno, se reforça no seu contrário, isto é, na construção racional. A cegueira do sentimento formal corresponde à necessidade na coisa [*Sache*]. Na irracionalidade do momento expressivo, a arte tem o objectivo de toda a racionalidade estética. Incumbe-lhe, contra toda a ordem decretada, desembaraçar-se tanto da necessidade natural sem saída como da contingência caótica. A arte não atribui ao acaso, pelo qual a sua necessidade percebe o seu momento fictício, o que lhe é próprio, ao incorporar intencionalmente de modo fictício o elemento contingente, para assim enfraquecer as suas mediações subjectivas. Faz antes justiça ao acaso tacteando na via obscura da sua necessidade. Quanto mais fielmente a segue, tanto menos ela é transparente a si própria. Obscurece-se. O seu processo imanente tem algo de vedor. Seguir a sua direcção é mimese enquanto execução da objectividade; as notas automáticas, por exemplo as de Schönberg em *Erwartung*, deixaram-se inspirar pela sua utopia, sem dúvida para bem depressa tropeçarem no facto de que a tensão da expressão e da objectivação não se equilibra na identidade. Não é suficiente nenhum meio termo entre a autocensura da necessidade expressiva e a solicitação da construção. A objectivação passa pelos extremos. A necessidade de expressão, não refreada por nenhum gosto, por nenhum juízo artístico, converge com a nudez da objectividade racional. Por outro lado, o 'pensar-se a si mesma' da arte, a sua *nóesis noéseos*, não pode ser guiado por nenhuma irracionalidade decretada. A racionalidade estética deve precipitar-se com os olhos vedados na estruturação, em vez de a comandar do exterior enquanto reflexão sobre a obra de arte. Inteligentes ou absurdas, as obras de arte não são, segundo os seus procedimentos técnicos, as ideias que um autor delas tem. Fortemente resguardada da racionalidade de superfície, a arte de Beckett possui em cada instante esse bom senso imanente, mas ele de nenhum modo é uma prerrogativa da modernidade, mas pode igualmente descortinar-se, por exemplo, nas abreviações do último Beethoven, na renúncia aos ingredientes supérfluos e, portanto, irracionais. Inversamente, as obras de arte menores, sobretudo a música fácil, são de uma tolice imanente contra a qual reage polemicamente, sobretudo, o ideal de emancipação da modernidade. A aporia da mimese e da construção torna-se para as obras de arte uma necessidade de unir o radicalismo com a ponderação, sem acrescentar de maneira apócrifa hipóteses auxiliares.

---

(54) Cf. Theodor W. Adorno, *Berg, der Meister des kleinstes Übergangs*, Viena, 1968, p. 36.

Mas a ponderação não conduz para fora da aporia. Historicamente, uma das raízes da rebelião contra a aparência é a alergia à expressão; se a relação de geração existe algures na arte é, então, aqui que entra em jogo. O expressionismo tornou-se *imago* paterna. Poder-se-ia confirmar empiricamente que os homens não-livres, convencionais, agressivos e reaccionários, tendem a recusar a *«intraception»*, a auto-reflexão em todas as formas e, assim, também a expressão como algo de demasiado humano. Os mesmos, sobre o pano de fundo da geral hostilidade à arte, pronunciam-se com particular rancor contra o modernismo. Obedecem psicologicamente aos mecanismos de defesa pelos quais um eu debilmente formado repele de si o que poderia abalar a sua penosa capacidade funcional, sobretudo o seu narcisismo. A atitude em questão é a da *intolerance of ambiguity*, intolerância contra o ambivalente, o que não pode subsumir-se de modo impecável; finalmente, intolerância contra o que é aberto, o que não é previamente decidido por uma instância, contra a própria experiência. Imediatamente atrás do tabu mimético, encontra-se um tabu sexual: nada deve ser húmido, a arte torna-se higiénica. Algumas das suas tendências identificam-se com isso e com a caça às bruxas contra a expressão. O antipsicologismo da modernidade modifica a sua função. Outrora prerrogativa de uma vanguarda que se sublevava tanto contra o *Jugendstill* como contra o realismo da interioridade, foi entretanto socializado e posto ao serviço do existente estado de coisas. A cate-goria da interioridade deve, segundo a tese de Max Weber, datar do protestantismo, que punha a fé acima das obras. Enquanto que, mesmo em Kant, a interioridade significava também o protesto contra a ordem imposta heteronomamente ao sujeito, estava-lhe desde o início asso-ciada a indiferença relativamente a essa ordem: disposição de a deixar como ela é e de lhe obedecer. Isso era conforme à origem da interioridade a partir do processo de trabalho: ela devia criar um tipo antropológico que, por dever e quase voluntariamente, executasse o trabalho assalariado de que precisa o novo modo de produção e a que o constrangem as relações sociais de produção. Com a crescente impotência do sujeito ente para-si, a interioridade transformou-se totalmente em ideologia, em ilusão de um reino interior, onde a população silenciosa busca a sua compensação pelo que lhes é recusado pela sociedade; torna-se assim cada vez mais vaga, privada de conteúdo. A arte já não gostaria de a tal se acomodar. Mas o momento da interiorização dificil-mente dela pode ser retirado. Benjamin disse um dia: «a interioridade pode ir para o diabo!» Visava Kierkegaard e a «filosofia da interioridade» que dele se reclama, cujo nome teria sido tão desagradável ao teólogo como o termo de ontologia. Benjamim pensava na subjectividade abstracta que, impotente, se eleva a substância. Mas a sua reflexão é tão-pouco a verdade plena como o é o sujeito abstracto. O espírito – e mesmo que seja o de Benjamim – deve entrar em si para poder negar o em-si. Esteticamente, seria possível demonstrar isso no contraste entre Beethoven e o *Jazz*, em relação ao qual já muitos ouvidos de músico começam a tornar-se surdos: Beethoven, modificado e, no entanto, definível, é a experiência total da vida exterior, que retorna interiormente, da mesma maneira que o tempo, *medium* da música, é o sentido íntimo; a *popular music* em todas as suas versões situa-se aquém de semelhante sublimação, estimulante somático e, deste modo, regressivo, quanto à autonomia estética. Também a interioridade participa na dialéctica, embora de um modo diverso do que acontece em Kierkegaard. Com a sua liquidação, mesmo um tipo humano curado da ideologia não consegue elevar-se mas, sim, aquele que nem sequer é capaz de chegar ao eu; aquele para quem David Riesman encontrou a fórmula *outer-directed*(*). Incide assim sobre a categoria da interioridade na arte um reflexo reconciliador. De facto, a acusação de heresia feita a obras radicalmente expressivas a que se censurou o romantismo tardio pretensamente superado transformou-se na tagarelice de todos aqueles que arengam acerca da repristinação. A alienação [*Entäusserung*] estética na coisa [*Sache*], a obra de arte, não exige um eu fraco, acomodadiço, mas antes um eu forte. Só o eu autónomo pode virar-se criticamente para si e eliminar o seu embaraço ilusório. Isso não é concebível enquanto o momento mimético for reprimido a partir de fora por um superego estético alienado, em vez de desaparecer na sua tensão com o que lhe é oposto na objectivação, e de se conservar. Contudo, a aparência torna-se mais flagrante na expressão, porque esta surge como não-aparente e, no entanto, subsume-se na aparência estética; a grande crítica inflamou-se no contacto da expressão enquanto histrionismo. O tabu mimético, um elemento central da ontologia bur-

---

(*) Extra-determinado, extra-dirigido *(N. do T.)*.

guesa, intrometeu-se no mundo administrado na zona que estava reservada pela tolerância à mimese, e rasteou salutarmente nela a mentira da imediatidade humana. Além disso, porém, essa alergia contribui para o ódio ao sujeito, sem o qual nenhuma crítica do mundo das mercadorias seria significativa. Ele é negado abstractamente. Sem dúvida, o sujeito, que se revela tanto mais compensador quanto mais impotente e funcional se tornou, é já na expressão falsa consciência ao simular enquanto expressivo uma relevância que lhe foi retirada. Mas a emancipação da sociedade a respeito da preponderância das suas relações de produção tem por objectivo a real construção do sujeito, que até então as relações impediram, e a expressão não é apenas *hybris* do sujeito, mas lamento do seu próprio fiasco como cifra da sua possibilidade. Decerto, a alergia à expressão tem a sua mais profunda legitimação no facto de que, na expressão, sobretudo no equipamento estético, algo tende para a mentira. A expressão é *a priori* uma falsificação. A confiança latente na expressão de que, ao ser proclamada ou apregoada, tudo seria melhor é ilusória, um rudimento mágico, uma crença no que Freud chamou polemicamente a «omnipotência do pensamento». Mas a expressão não permanece inteiramente sob o encanto da magia. O facto de ser dita e de aí ganhar uma distância em relação à imediatidade cativa do sofrimento, transforma-a da mesma maneira que o brado atenua a dor insuportável. A expressão objectivada em linguagem persiste inteiramente, o que um dia foi dito dificilmente se esvanece de modo completo, tanto o mau como o bom, tanto o *slogan* da solução final como a esperança da reconciliação. O que acede à linguagem integra-se no movimento de algo de humano que ainda não existe e se agita em virtude da impotência que o constrange à linguagem. O sujeito, tacteando por detrás da sua reificação, limita esta mediante o rudimento mimético, representante da vida intacta no seio da vida mutilada, que o sujeito erigia em ideologia. A inextricabilidade de ambos os momentos circunscreve a aporia da expressão artística. Não há em geral que julgar se alguém que faz *tabula rasa* de toda a expressão é porta-voz da consciência reificada ou a expressão muda, inexpressiva, que àquela denuncia. A arte autêntica conhece a expressão do

inexpressivo, o choro a que faltam as lágrimas. Em contrapartida, a franca extirpação neo-objectivista da expressão insere-se na adaptação universal e submete a arte antifuncional a um princípio que só poderia fundamentar-se através da funcionalidade. O não-metafórico, o não-ornamental na expressão é subestimado por esta reacção; quanto mais plenamente as obras de arte a ele se abrem, tanto mais se tornam protocolos de expressão e viram a objectividade [*Sachlichkeit*] para o interior. É pelo menos evidente, tanto nas obras de arte ao mesmo tempo hostis à expressão e a si mesmas, por exemplo em Mondrian, como nas obras matematizadas que se declaram positivas, que elas não decidiram o processo da expressão. Se o sujeito já não deve poder exprimir-se imediatamente, deve, no entanto – segundo a ideia da modernidade não fundada na construção absoluta – falar através das coisas, da sua forma alienada e mutilada.

As obras de arte não devem ser compreendidas pela estética como objectos hermenêuticos; na situação actual, haveria que apreender a sua ininteligibilidade. O que enquanto cliché se vende ao *slogan* de modo absurdo e sem resistência só poderia ser recuperado por uma teoria que pensasse a sua verdade. Não há que distingui-lo da espiritualização das obras de arte como seu contraponto; este é, segundo a expressão de Hegel, o seu éter, o próprio espírito na sua omnipresença, e não uma intenção do enigma. Pois enquanto negação do espírito dominador da natureza, o espírito das obras de arte não surge como espírito. Inflama-se naquilo que lhe é oposto, na materialidade. De nenhum modo está mais presente nas obras de arte espirituais. A arte tem a sua salvação no acto com que o espírito nela se arroja. Não é por reversão que se mantém fiel ao estremecimento. É antes a sua herança. O espírito das obras de arte produ-lo mediante a sua alienação nas coisas [*Sachen*]. A arte participa assim, segundo a lei da *Aufklärung*, no movimento real da história, de modo que o que outrora pareceu a realidade emigra para a imaginação em virtude da autoconsciência do génio, e aí subsiste ao tornar-se consciente da própria irrealidade. A senda histórica da arte como espiritualização é tanto a da crítica do mito como a da sua salvação: o que é recordado pela imaginação é por ela reforçado na sua possibilidade. Um tal movimento ambíguo do espírito na arte descreve mais a história primigénia inscrita no seu conceito do que a história empírica. O movimento incessante do espírito para o que lhe foi retraído fala na arte em favor do que foi perdido na origem.

A mimese é na arte o pré-espiritual, o contrário do espírito e, por outro lado, aquilo a partir do qual ele se incendeia. Nas obras de arte, o espírito tornou-se seu princípio de construção, mas só satisfaz o seu *telos* onde se eleva a partir do que deve ser construído, dos impulsos miméticos, e nelas se integra em vez de se lhes impor de um modo autoritário. A forma unicamente objectiviza os impulsos individuais quando os segue para onde eles se dirigem por si mesmos. Apenas isto constitui a *méthexis* da obra de arte na reconciliação. A racionalidade das obras de arte só se torna espírito ao desaparecer no que lhe é diametralmente oposto. A divergência do construtivo e do mimético, a que nenhuma obra de arte se acomoda – por assim dizer, o pecado original do espírito estético – tem o seu correlato no elemento do desvario e do burlesco, que mesmo as mais importantes obras contêm em si; parte do significado que possuem consiste em camuflá-lo. A falta de observância deste fenómeno pelo classicismo deve-se a que ele reprime esse momento; a arte deve dele desconfiar. Com a sua espiritualização em nome da autonomia, este desvario acentua-se apenas ainda mais bruscamente; quanto mais a sua estrutura própria – em virtude da sua consonância – se assemelha a uma estrutura lógica, tanto mais manifestamente a diferença desta logicidade com a logicidade que age a partir de fora se transforma em sua paródia; quanto mais a obra é racional segundo a sua constituição formal, mais disparatada se torna segundo o critério da razão na realidade. Contudo, o seu desvario é igualmente uma parte de processo contra essa racionalidade, contra o facto de tal racionalidade, transformada em seu próprio fim no seio da práxis social, virar em irracionalidade e em aberração, de tomar os meios pelos fins. O desvario na arte, que os broncos percebem melhor do que quem ingenuamente nela vive, e a loucura da racionalidade absolutizada acusam-se mutuamente; de resto, tem sorte, a exemplo do que se passa com o desvario, aquele que, não impelido pelo sexo, visto a partir do domínio da conservação de si, pode apontá-lo maliciosamente. O desvario é o resíduo mimético da arte, o preço da sua impermeabilidade. O filisteu, da sua parte, tem sempre contra ele um pouco de razão. Este momento, enquanto resíduo de algo de irredutível estranho à forma, de bárbaro, transforma-se ao mesmo tempo na arte em mediocridade, enquanto esta o reflectir em si sem o estruturar. Se ele permanecer na puerilidade e se deixar, possivelmente, cultivar como tal, já não existe nenhuma restrição para o *fun* calculado da indústria cultural. A arte, no seu conceito, implica o *kitsch,* com o aspecto social, de tal modo que, contido, para sublimar esse momento, pressupõe o privilégio cultural e a relação de classes: incorre então na pena do *fun*. Contudo, os momentos de desatino das obras de arte estão muito perto dos seus estratos não-intencionais e, por esta razão, constituem também o seu segredo, nas grandes obras. Temas insensatos como os da *Flauta Mágica* e do *Freischütz,* graças ao *medium* da música, têm mais conteúdo de verdade do que *O Anel dos Nibelungos,* que arrisca tudo por tudo com uma consciência séria. No elemento, burlesco, a arte relembra com satisfação a pré-história no mundo animal das origens. Os macacos antropomorfos do jardim zoológico executam em comum o que se assemelha a actos de um *clown*. A conivência das crianças com os *clowns* é uma conivência, que os adultos lhes recusam, com a arte, não menos do que com os animais. O género humano não conseguiu um tão pleno recalcamento da sua semelhança com os animais que não a possa reconhecer subitamente e ser então inundado de felicidade; a linguagem das criancinhas e dos animais parece identificar-se. Na semelhança dos *clowns* com os animais ilumina-se a semelhança humana dos macacos; a constelação animal/louco/*clown* é um dos estratos fundamentais da arte.

Se toda a obra de arte enquanto coisa [*Ding*], que nega o mundo das coisas, se torna *a priori* impotente, se tem de legitimar-se perante ele, não pode, porém, em virtude de semelhante aprioridade, recusar sem mais essa legitimação. Admirar-se perante o carácter enigmático é difícil àquele para quem a arte não é – como para o estranho à arte – um prazer, ou, como para o conhecedor, um estado de excepção, mas a substância da própria experiência; essa substância, porém, exige dele que garanta momentos de arte e não abdique quando a experiência da arte abalar tais momentos. Pressente esse fenómeno quem experimenta as obras de arte em meios ou pretensos contextos culturais, a que elas são estranhas ou incomensuráveis. Então, expõem-se nuas ao exame do seu *cui bono,* de que só as preserva o tecto furado da cultura indígena. Em tais situações, torna-se fatal a questão irrespeitosa que ignora o tabu da zona estética e, em muitos casos, o interdito da qualidade das obras; se se consideram inteiramente a partir de fora, o seu carácter problemático desnuda-se tanto como se fossem vistas desde o interior. O carácter enigmático das obras de arte permanece intimamente ligado à história. Por ela se tornaram outrora enigmas, por ela continuam a sê-lo e, inversamente, só esta, que lhes conferiu autoridade, mantém delas afastada a penosa questão da sua *raison d'être*. A condição do carácter enigmático das obras de arte é menos a sua irracionalidade do que a sua racionalidade; quanto mais metodicamente são dominadas tanto maior relevo adquire o carácter enigmático. Através da forma, tornam-se semelhantes à linguagem, parecem tornar-se apenas um em cada um dos seus momentos e a este revelar, o qual desaparece em seguida.

Todas as obras de arte, e a arte em geral, são enigmas; isso desde sempre irritou a teoria da arte. O facto de as obras de arte dizerem alguma coisa e no mesmo instante a ocultarem coloca o carácter enigmático sob o aspecto da linguagem. Ele macaqueia à maneira de um *clown;* se se estiver nas obras de arte, se se participar na sua realização, torna-se invisível; se delas se sair, se se rescindir o contrato com o seu contexto imanente, ele retorna como um *spirit.* Eis por que também foi lucrativo o estudo de homens incultos: o carácter enigmático da arte torna-se neles flagrante até à sua total negação, transformando-se, sem saber, em crítica extrema da arte e, enquanto comportamento defeituoso, em suporte da sua verdade. É impossível explicar a broncos o que é a arte; não poderiam introduzir na sua experiência viva a compreensão intelectual. Está neles tão sobrevalorizado o princípio de realidade que interdiz sem mais o comportamento estético; aguilhoada pela aprovação

cultural da arte, a amusia(*) transforma-se frequentemente em agressão e é esta que move, hoje, a consciência geral para a *Entkunstung* da arte. Quem é totalmente privado de «ouvido musical», quem não compreende a «linguagem da música», percebendo aí apenas a confusão e interrogando-se sobre o que podem significar tais ruídos, só elementarmente se dá conta do carácter enigmático; a diferença entre o que ele ouve e o que ouve o iniciado circunscreve o carácter enigmático. Mas a natureza enigmática não se refere de nenhum modo apenas à música, cuja inconceptualidade a torna quase demasiado óbvia. Um quadro ou um poema olham todos aqueles que, por assim dizer, não decalcam a obra segundo a sua disciplina, com os mesmos olhos vazios que a música vira para o inculto; e justamente o olhar vazio e interrogador deve resultar da experiência e da interpretação das obras, se é que elas não querem extraviar-se; não atender ao abismo oferece uma medíocre protecção; qualquer meio de a consciência se resguardar de cair no erro é um potencial do seu destino. Para questões como: «Porque se imita tal coisa?» ou: «Porque se narra alguma coisa como se fosse verdadeira, quando não o é e apenas deforma a realidade?», não existe nenhuma resposta que convença aquele que tais perguntas faz. Perante o «Para quê tudo isso?», perante a reprovação da sua real inutilidade, as obras de arte emudecem total e irremediavelmente. Se se objectasse que a narrativa fictícia pode incidir mais na essência social do que a protocolização fiel, replicar-se-ia que justamente isso é afazer da teoria, não sendo necessária nenhuma ficção. Sem dúvida, essa manifestação do carácter enigmático enquanto perplexidade perante algumas questões falsas no seu princípio integra-se num estado de coisas mais englobante: igualmente um engano é a questão do pretenso sentido da vida(55). Facilmente se confunde o embaraço que tais questões suscitam com a irresistibilidade; o seu nível de abstracção afasta-se tanto do que é subsumido sem resis-

---

(*) Ausência total da capacidade musical; insensibilidade estética em geral. *(N. do T.).*

(55) Cf. Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik,* 2.ª ed., Francoforte, 1967, p. 352 ss.

tência que o objecto da questão se esvanece. O carácter enigmático da arte não é a mesma coisa que compreender as suas obras, isto é, objectivamente, produzi-las, por assim dizer, a partir da sua experiência interna, ou como indica a terminologia musical, para a qual interpretar um trecho é executá-lo segundo o sentido. Em confronto com o carácter enigmático, a própria compreensão [*Verstehen*] é uma categoria problemática. Quem compreende as obras de arte pela imanência da consciência nelas, não as compreende verdadeiramente; e quanto mais aumenta a compreensão tanto mais se intensifica também o sentimento de insuficiência, cegamente inscrito no sortilégio da arte a que se opõe o próprio conteúdo de verdade. Se quem sai da obra de arte, ou nela não estava, regista de modo hostil o carácter enigmático, desaparece enganosamente na experiência artística. Quanto melhor se compreende uma obra de arte, tanto mais ela se revela segundo uma dimensão, tanto menos, porém, ela elucida o seu elemento enigmático constitutivo. Só se torna resplandecente na mais profunda experiência da arte. Se uma obra se abre inteiramente, atinge-se então a sua estrutura interrogativa e a reflexão torna-se obrigatória; em seguida, a obra afasta-se para, finalmente, assaltar uma segunda vez com o «que é isto?» aquele que se sentia seguro da questão. É possível, porém, reconhecer como constitutivo o carácter enigmático lá onde ele falta: as obras de arte que se apresentam sem resíduo à reflexão e ao pensamento não são obras de arte. O enigma não é, pois, uma palavra-mestra como, na maior parte dos casos, a palavra «problema» que, esteticamente, só deveria ser utilizada no sentido estrito de tarefa posta pela composição imanente das obras. Nem por isso as obras de arte são menos estritamente enigmas. Contêm potencialmente a solução, não lhes é imposta objectivamente. Toda a obra de arte é uma charada só enquanto permanece na mistificação, na derrota pré-estabelecida do seu contemplador. A charada repete no gracejo o que as obras de arte realizam na seriedade. Assemelham-se-lhe pelo facto de o que nelas está oculto, como a carta de Poe, aparecer e desaparecer na sua aparição. A linguagem, tal como a descreve pré-filosoficamente a experiência estética, diz com razão que alguém percebe alguma coisa de arte, mas não que compreende a

arte. O conhecimento especializado é ao mesmo tempo compreensão adequada da arte e incompreensão obtusa do enigma, neutra em relação ao que está oculto. Quem se contenta com compreender algo na arte transforma-a em evidência, o que ela de modo algum é. Se alguém procura aproximar-se de um arco-íris, ele esvanece-se. Prototípica para tal é, antes das outras artes, a música, toda ela enigma e ao mesmo tempo totalmente evidente. Não há enigma a resolver, trata-se apenas de decifrar a sua estrutura, e tal é a tarefa da filosofia da arte. Só compreenderia a música quem a ouvisse com a mesma estranheza de alguém que nada soubesse acerca dela e com a mesma familiaridade com que Siegfried escutava a linguagem das aves. No entanto, o carácter enigmático não é aniquilado pela compreensão. Mesmo a obra correctamente interpretada gostaria de ser mais compreendida, como se aguardasse a palavra de resolução, perante a qual se esvaneceria a sua obscuridade constitutiva. A imaginação das obras de arte é o substituto mais perfeito e mais ilusório da compreensão, sendo também um passo para ela. Quem se represente adequadamente a música, sem que ela ressoe, tem com ela o contacto que forma o clima da compreensão. A compreensão no sentido mais elevado, a resolução do carácter enigmático que ao mesmo tempo o mantém, está ligada à espiritualização da arte e da experiência estética, cujo *medium* primordial é a imaginação. Mas a espiritualização da arte não se aproxima imediatamente do seu carácter enigmático mediante a explicação intelectual, mas ao concretizar o carácter enigmático. Resolver o enigma equivale a denunciar a razão da sua insolubilidade: o olhar com que as obras de arte vêem o contemplador. A exigência das obras de arte em quererem ser compreendidas de tal modo que o seu conteúdo seja apreendido está ligada à sua experiência específica, mas tal exigência só pode realizar-se através da teoria que reflicta essa experiência. O termo de referência do carácter enigmático da arte só pode ser pensado mediatamente. A objecção contra a fenomenologia da arte, como também contra a fenomenologia que imagina atingir imediatamente a essência, deve-se menos ao ela ser anti-empírica do que, inversamente, ao ela deter a experiência pensante.

A ininteligibilidade que se censura nas obras de arte herméticas é o reconhecimento do carácter enigmático de toda a arte. Nesta fúria participa o facto de tais obras abalarem igualmente a inteligibilidade das obras tradicionais. Em geral, as que são compreendidas e aprovadas pela tradição e pela opinião pública retiram-se para debaixo do seu estrato galvânico e tornam-se totalmente incompreensíveis; as manifestações incompreensíveis, que sublinham o seu carácter enigmático, são potencialmente ainda as mais compreensíveis. O conceito falta também na arte em sentido estrito onde ela emprega conceitos e se adapta à fachada, à compreensão. Nenhum conceito se introduz na arte como aquilo que é, cada qual é de tal modo modificado que o seu próprio âmbito pode ser afectado e igualmente alterado o seu significado. A palavra «sonata» recebe, nos poemas de Trakl, um valor de posição que só aí lhe quadra bem na sua ressonância e nas associações articuladas pelo poema; se, sob as tonalidades difusas sugeridas, se quisesse representar uma determinada sonata, não se apreenderia o que a palavra quer no poema, da mesma maneira que seria plenamente inadequada a *imago* evocada de uma tal sonata e da sua forma. No entanto, esse termo é legítimo, pois forma-se a partir de extractos, fragmentos de sonatas e o próprio nome sugere o som que é intentado e suscitado na obra. O termo «sonata» diz respeito a obras altamente articuladas, muito trabalhadas nos motivos e nos temas, em si mesmas dinâmicas, cuja unidade é uma unidade de elementos nitidamente diversos, com desenvolvimento e repetição. A linha «São quartos cheios de acordes e de sonatas» (56) não quer dizer mais; no entanto, traduz o sentimento pueril em enunciar a palavra; tem mais a ver com o falso título de «Sonata ao Luar» do que com a composição e, no entanto, não é causal; sem as sonatas, que a irmã tocava, não haveria os sons isolados em que a melancolia do poeta buscava refúgio. Algo de semelhante têm também, no poema, as palavras mais simples, que ele vai buscar ao discurso comunicativo; por conseguinte, a crítica de Brecht à arte autónoma, que repetiria simplesmente o que uma coisa é, erra o alvo. Mesmo a cópula *«é»,* omnipresente em Trakl, torna-se, na obra de arte, estranha ao seu sentido conceptual: não exprime nenhum juízo existencial, mas a sua cópia esbatida, qualitativamente modificada até à negação; que algo exista é nisso menos e mais e traz consigo que tal não exista. Quando Brecht ou Carlos Williams sabotam no poema o poético e o aproximam do relato sobre a simples empiria, esse poético de modo nenhum se reduz a um tal relato: ao desdenharem polemicamente o tom lírico e elevado, as proposições empíricas assumem, na sua transferência para a mónada estética e em contraste com ela, algo de dissemelhante. O aspecto antimelódico da tonalidade e o distanciamento dos factos captados são dois aspectos do mesmo estado de coisas. A metamorfose na obra de arte afecta também o juízo. As obras de arte assemelham-se-lhe enquanto síntese; esta, porém, é nelas sem juízo, nenhuma obra declara o que julga, nenhuma é o que se chama uma declaração [*Aussage*]. Torna-se, pois, discutível se as obras de arte podem verdadeiramente ser empenhadas, mesmo quando põem em realce o seu *engagement.* Não é possível formular um juízo sobre o ponto da sua vinculação, a fonte da sua unidade, nem sequer sobre o que elas exprimem nas suas palavras e proposições. Existe de Mörike um pequeno poema sobre a ratoeira. Se nos contentássemos com o seu conteúdo discursivo, daí ressaltaria apenas a identificação sadista com o que o uso civilizado faz dos animais banidos como parasitas:

A Ratoeira

Três vezes a criança gira à volta da armadilha e diz:
Hóspedes pequeninos, casinha.
Querida ratinha, ou ratinho,
Vá, mostra-te um pouquinho
Esta noite, ao luar!
Mas, fecha atrás de ti a porta,
Estás a ouvir?

---

(56) Georg Trakl, *Die Dichtungen,* org. W. Schneditz, 7.ª ed., Salzburgo, s/d., p. 61 («Psale»).

Cuidado com o teu rabinho!
Depois de comer iremos cantar
Depois de comer iremos saltar
E dançaremos:
Vá, vá!
O meu velho gato também connosco irá dançar.(57)

O sarcasmo da criança em «O meu velho gato também connosco irá dançar», se é que isso deve ser sarcasmo e não a imagem involuntariamente amistosa de uma dança comum da criança, do gato e do rato, com os dois animais alçados sobre as patas traseiras, deixa, uma vez absorvido pelo poema, de ser a última palavra. Reduzir o poema ao sarcasmo é não ver o conteúdo social juntamente com o poetizado. O reflexo sem juízo da linguagem relativamente a um rito abominável, socialmente exercido, ultrapassa-o ao mesmo tempo que o incorpora em si. O gesto, que o indica, como se nada mais fosse possível, denuncia tal como ela é, através da evidência, a imanência sem falhas do rito e condena-o. Só pela abstenção do juízo [*Urteil*] é que a arte julga; é a defesa do grande naturalismo. A forma, que submete os versos ao eco de uma sentença mítica, supera o seu sentido. O eco reconcilia. Semelhantes processos no interior das obras de arte transformam-nas verdadeiramente em algo de infinito em si. Elas distinguir-se-iam da linguagem significativa não por serem sem significado, mas porque, modificadas pela absorção, mergulham no acidental. Os movimentos pelos quais isto acontece são concretamente prefigurados por toda e qualquer obra estética.

As obras de arte partilham com os enigmas a ambiguidade do determinado e do indeterminado. São pontos de interrogação, nem sequer unívocos através da síntese. Contudo, a sua figura é tão exacta que prescreve a transição onde a obra de arte se interrompe.

---

(57) Eduard Mörike, *Sämtliche Werke*, org. Perfahl, Munique, 1968, p. 855.

Como nos enigmas, a resposta é silenciada e constrangida pela estrutura. A isso se presta a lógica imanente, o elemento legal da obra, e tal é a teodiceia do conceito de finalidade na arte. A finalidade da obra de arte é a determinação do indeterminado. As obras são finais em si, sem finalidade positiva para além da sua complexão; mas o seu carácter de finalidade legitima-se como figura da resposta ao enigma. Mediante a organização, as obras tornam-se mais do que são. Em debates recentes, especialmente sobre as artes plásticas, o conceito de *écriture* tornou-se relevante, debates suscitados por páginas de Klee que se aproximavam de uma escrita gatafunhada. Esta categoria da modernidade arroja como projector luz sobre o passado; todas as obras de arte são uma escrita, e não apenas as que aparecem como tais, e certamente hieroglíficas, para as quais se perdeu o código e para cujo conteúdo contribui acima de tudo a ausência de tal código. As obras de arte são linguagem só enquanto escrita. Se nenhuma é alguma vez juízo todas, porém, encerram em si momentos que promanam do juízo, exacto e errado, verdadeiro e falso. Mas a resposta reticente e determinada das obras de arte não se revela inopinadamente como nova imediatidade à interpretação, mas só através de todas as mediações, as da disciplina das obras, do pensamento, da filosofia. O carácter enigmático sobrevive à interpretação que obtém a resposta. Se o carácter enigmático das obras de arte não está localizado no que nelas se experimenta, na compreensão estética; se unicamente aparece na distância, então a experiência, que se absorve nas obras e é recompensada pela evidência, integra-se também no enigmático; a possibilidade de tudo o que é plurivocamente devorado surgir como unívoco e como tal ser compreendido. Pois, como Kant descreve, a experiência imanente das obras de arte, onde quer que comece, é realmente necessária, transparente até às mais sublimes ramificações. O músico, que compreende a sua partitura, segue os seus mínimos matizes e, no entanto, em certo sentido, ignora o que toca; com o actor as coisas não se passam de outro modo e é justamente aí que o poder mimético se manifesta mais drasticamente na práxis da representação artística, como imitação das curvas de movimento do representado; a experiência imanente é a substância da compreensão aquém do carácter enigmático. No entanto, logo que a experiência das obras de arte se exaure, apresentam o seu enigma como caricatura. A experiência das obras de arte é constantemente ameaçada pelo carácter enigmático. Se ele desapareceu inteiramente na experiência, se esta pensa ter percebido totalmente a coisa [*Sache*], o enigma abre novamente os olhos; assim se conserva a seriedade das obras de arte, que se solidifica nas esculturas arcaicas e se oculta na arte tradicional através da sua linguagem habitual para se reforçar até à total alienação.

Se o processo imanente às obras de arte, algo que ultrapassa o sentido de todos os momentos singulares, constitui o enigma, então simultaneamente ele atenua-o logo que a obra de arte não é percebida como alguma coisa de fixo e, por conseguinte, em vão interpretada, mas é recriada na sua própria constituição objectiva. Nas representações que não fazem isso, que não interpretam, o em-si das obras a que pretende servir uma tal ascese torna-se presa do mutismo; toda a representação não-interpretativa é absurda. Se alguns tipos de arte, como a peça de teatro e, até certo limite, a música, exigem ser executados, interpretados, para se tornarem no que são – uma norma da qual não se deve afastar o familiarizado com o teatro e com o pódio e que conhece a diferença qualitativa entre o que ali é exigido e os textos e as partituras –, tais tipos de obras apenas trazem à luz do dia o comportamento de toda e qualquer obra de arte, mesmo quando não é executada: a repetição do seu próprio comportamento. As obras de arte são a identidade consigo mesmo liberta da coacção à identidade. O princípio peripatético de que apenas o semelhante conhece o semelhante, liquidado pela crescente racionalidade até se transformar num valor limite, distingue o conhecimento, que é a arte, e o conhecimento conceptual: o essencialmente mimético aguarda o comportamento mimético. Se as obras de arte nada imitam a não ser a si mesmas, só pode compreendê-las quem as imita. Só assim, e não como conjunto de indicações dadas aos intérpretes, é que importa considerar os textos dramáticos e as partituras musicais: imitação petrificada das obras, a elas semelhante e, nesta medida, constitutivas, embora sempre

imbuídas de elementos significantes. Em si é-lhes indiferente a sua execução; mas não que a sua experiência, íntima e muda segundo o ideal, as imita. Semelhante imitação extrai o seu contexto significante dos signos das obras e segue-o, tal como segue as curvas em que a obra de arte aparece. Como leis da sua imitação, os meios divergentes encontram a sua unidade, a da arte. Se, em Kant, o conhecimento discursivo deve renunciar ao íntimo das coisas [*Dinge*], as obras de arte são, então, os objectos cuja verdade só pode ser representada como a verdade da sua interioridade. A imitação é o caminho que conduz a tal interioridade.

As obras falam como as fadas nos contos: queres o incondicional [*Unbedingtes*], será teu, mas incognoscível. O verdadeiro do conhecimento discursivo está desvelado, mas nem por isso este o possui; o conhecimento, que a arte é, está na sua posse, mas de algo enquanto lhe é incomensurável. As obras de arte, pela liberdade que nelas tem o sujeito, são menos subjectivas do que o conhecimento discursivo. Kant, com uma medida infalível, colocou-as sob aquele conceito de teleologia cujo uso positivo não concedia ao entendimento. No entanto, o bloco que, segundo a doutrina kantiana, fecha o em-si aos homens, imprime-o sob forma de figuras enigmáticas nas obras de arte, seu domínio específico, em que já não deve existir nenhuma diferença entre o em-si e o para-nós: enquanto bloqueadas, as obras de arte são justamente imagens do ser-em-si. Em última análise, no carácter enigmático pelo qual a arte se opõe mais bruscamente à existência inquestionável dos objectos da acção, sobrevive o seu próprio enigma. A arte torna-se enigma porque aparece como se houvesse resolvido o que na existência é enigma, enquanto era esquecido o enigma no simples ente em virtude do seu próprio endurecimento poderoso. Quanto mais compactamente os homens cobriam o que é diferente do espírito subjectivo com a rede das categorias, tanto mais profundamente se desabituaram da admiração perante esse *outro* e, com familiaridade crescente, se frustaram da estranheza. A arte, como que numa gesticulação bem depressa fatigada, procura, debilmente, reparar isso. Leva *a priori* os homens à admiração, como outrora Platão exigia da filosofia, que se decidiu pelo contrário.

O enigmático das obras de arte é o seu estar-separado. Se a transcendência nelas estivesse presente, seriam mistérios, não enigmas; são-no porque enquanto separadas desmentem o que, no entanto, querem ser. Só no passado recente é que isto se tornou temático nas parábolas mutiladas de Kafka. Retrospectivamente, todas as obras de arte se assemelham àquelas infelizes alegorias nos cemitérios, às colunas de vida partidas. As obras de arte, mesmo ao aspirarem à perfeição, são podadas; o não lhes ser essencial o que significam aparece nelas como se o seu significado estivesse bloqueado. A analogia com a superstição astrológica, que tanto se apoia numa pretensa relação como a deixa impenetrável, é demasiado enfática para que dela seja fácil desembaraçar-se: a mácula da arte é a sua conexão com a superstição. Com demasiada facilidade, a arte converte-a irracionalisticamente na sua superioridade. A multi-estratificação acarinhada é o nome falsamente positivo para o carácter enigmático. Possui, porém, na arte este aspecto anti-estético que Kafka desvelou de um modo irrevogável. Devido ao seu fracasso perante o próprio momento de racionalidade, as obras de arte ameaçam recair no mito, do qual se tinham precariamente libertado. Mediatizada, porém, para o espírito, para esse momento de racionalidade, a arte procede de modo a elaborar mimeticamente os seus enigmas – tal como o espírito inventa um enigma –, só que sem dominar a solução; o espírito da obra manifesta-se no carácter enigmático, não em intenções. De facto, a práxis dos artistas importantes apresenta uma afinidade com o enigma; é disso testemunho o prazer que os compositores sentiram, durante séculos, na utilização de cânones enigmáticos. A imagem enigmática da arte é a configuração da mimese e da racionalidade. O carácter enigmático é algo que brota. A arte subsiste após a perda do que nela devia outrora exercer uma função mágica e, depois, cultual. Perde o seu 'para quê' – em termos paradoxais: a sua racionalidade arcaica – e transforma-o num momento do seu em-si. Torna-se assim enigmática; se já ali não está para o que ela imbuía de sentido como seu fim, então, que pode ela ser em si mesma? O seu carácter enigmático incentiva-a a articular-se imanentemente de tal modo que, através da configuração da sua absurdidade enfática, adquire um sentido. Sob este aspecto, o carácter enigmático das obras não é o seu ponto último, mas toda a obra autêntica propõe igualmente a solução do seu enigma insolúvel.

Na instância suprema, as obras de arte são enigmáticas, não segundo a sua composição, mas segundo o respectivo conteúdo de verdade. A questão pela qual cada uma se liberta por si mesma desse conteúdo de verdade que a atravessa – questão que retorna infatigavelmente – «para que serve tudo isso?» – transforma-se nesta – «É, pois, verdadeiro?» – questão do Absoluto, à qual toda a obra de arte reage ao desembaraçar-se da forma da resposta discursiva. A última informação do pensamento discursivo permanece o tabu sobre a resposta. Enquanto esforço mimético contra o interdito, a arte procura proporcionar a resposta e, no entanto, porque carece de juízo [*Urteil*], não a fornece; deste modo se torna enigmática, como o horror do mundo primitivo, que se modifica, mas não se esvanece; toda a arte permanece o seu sismograma. Para o seu enigma falta a chave, como igualmente falta para os escritos de muitos povos desaparecidos. A forma mais extrema em que se pode pensar o carácter enigmático é saber se existe ou não um sentido. Com efeito, nenhuma obra de arte existe sem o seu contexto, por mais que se tenha mudado no seu contrário. Esse contexto, porém, através da objectividade da obra, tem em si a pretensão à objectividade do sentido. Esta pretensão é não só inaceitável, mas a experiência a ela se contrapõe. O carácter enigmático aparece diferente em cada obra de arte mas de modo que a resposta, tal como a da esfinge, fosse sempre a mesma, embora só através da diversidade e não da unidade que o enigma promete, talvez de um modo ilusório. O enigma é saber se a promessa é fraude.

O conteúdo de verdade das obras de arte é a resolução objectiva do enigma de cada uma delas. Ao exigir a solução, o enigma remete para o conteúdo de verdade, que só pode obter-se através da reflexão filosófica. Isto, e nada mais, é que justifica a estética. Enquanto que nenhuma obra de arte fica absorvida em determinações racionalistas nem no que por ela é julgado, todas se dirigem, no entanto, em virtude da indigência do seu carácter enigmático, à razão interpretativa. Nenhuma mensagem [*Aussage*] poderia ser extorquida do *Hamlet;* o seu conteúdo de verdade nem por isso é menor. Que grandes artistas, como o Goethe dos contos e Beckett, em certa medida, nada tenham querido fazer com interpretações realça apenas a diferença existente entre o conteúdo de verdade e a consciência e a vontade do artista e, certamente, com a força da sua própria autoconsciência. As obras, sobretudo as de mais elevada dignidade, aguardam a sua interpretação. Que nelas nada houvesse para interpretar e simplesmente ali estivessem, apagaria a linha de demarcação da arte. Em última análise, mesmo os tapetes, o ornamento, tudo o que não é figurativo, esperam impacientemente a decifração. Apreender o conteúdo de verdade pos-tula a crítica. Nada é apreendido se a sua verdade ou falsidade não for compreendida, e isso é afazer da crítica. O desdobramento histórico das obras pela crítica e a manifestação filosófica do seu conteúdo de verdade encontram-se em interacção. A teoria da arte não pode situar-se para além desta, mas deve abandonar-se às leis do seu movimento, contra cuja consciência as obras de arte se fecham hermeticamente. As obras de arte são enigmáticas enquanto fisionomia de um espírito objectivo, que nunca é auto-transparente no instante da sua aparição. A categoria do absurdo, a mais recalcitrante à interpretação, reside no espírito, a partir do qual deve ser interpretada. Ao mesmo tempo, a necessidade de interpretação das obras enquanto necessidade da elaboração do seu conteúdo de verdade é o estigma da sua insuficiência constitutiva. Não atingem o que nelas é objectivamente querido. A zona de indeterminação entre o inacessível e o realizável constitui o seu enigma. Têm e não têm o conteúdo de verdade. A ciência positiva e a filosofia dela derivada não o atingem. O conteúdo de verdade não é nem o fiasco das obras, nem a sua logicidade frágil que elas próprias são capazes de suspender. Também não é, como nisso se comprazeu a grande filosofia tradicional, a Ideia, por muito esticada que esteja como a do trágico, do conflito da finitude e da infinitude. Sem dúvida, uma tal ideia, na sua construção filosófica, brota de um pensado puramente subjectivo. Permanece, porém, indiferentemente da maneira como ela for revirada, exterior às obras de arte e abstracta. Mesmo o conceito enfático de Ideia próprio do idealismo reduz as obras de arte a exemplos da Ideia como algo de sempre idêntico. Isso introdu-lo na arte da mesma maneira que ele não resiste à crítica filosófica. O conteúdo não é solúvel na Ideia, mas extrapolação do insolúvel; dos estetas académicos só Friedrich Theodor Vizcher parece ter pressentido tal coisa. A mais simples reflexão mostra que o conteúdo de verdade coincide muito pouco com a ideia subjectiva, com a intenção do artista. Existem obras de arte em que o artista produziu de modo puro e exacto o que queria, enquanto que o resultado se reduzia a simples signo do que ele pretendia dizer e, por conseguinte, empobrecimento sob a forma de alegoria codificada. Esta morre logo que os filólogos dela extraíram o que os artistas aí tinham posto, jogo tautológico a cujo esquema obedecem também muitas análises musicais. A diferença entre a verdade e a intenção nas obras de arte torna-se comensurável à consciência crítica, quando a intenção, por seu lado, se aplica à falsidade, quase sempre às verdades eternas, nas quais simplesmente se repete o mito. A sua inevitabilidade usurpa a verdade. Inumeráveis obras de arte sofrem por se apresentarem como algo em devir, em mudança incessante, em progresso e por permanecerem como a série intemporal do sempre idêntico. A crítica tecnológica passa de tais fracturas à da mentira e defende assim o conteúdo de verdade. Muitas coisas atestam que, nas obras de arte, o metafisicamente falso indica um fracasso técnico. Nenhuma verdade das obras de arte sem negação determinada; a estética tem, hoje, o dever de expor esta. O conteúdo de verdade das obras de arte não é algo de imediatamente identificável. Assim como ele é conhecido só mediatamente, é mediatizado em si mesmo. O que o elemento fáctico transcende na obra de arte, o seu conteúdo espiritual, não deve associar-se ao dado sensível singular, mas constitui-se através dele. Nisso consiste o carácter mediatizado do conteúdo de verdade. O conteúdo espiritual não se situa para lá da factura, mas as obras de arte transcendem o seu elemento factual mediante a sua factura, através do rigor lógico da sua estruturação. O sopro que delas emana, o que mais perto está do seu conteúdo de verdade, ao mesmo tempo factual e não-factual, é fundamentalmente diverso da atmosfera [*Stimmung*] que as obras exprimem; o processo de formação destrói antes esta em favor daquele sopro. Nas obras de arte, a objectividade e a verdade interpenetram-se. Devido ao seu sopro em si mesmo – a «respiração» de uma música é familiar aos compositores – as obras aproximam-se da natureza, não pela sua imitação, a cujo sortilégio pertence a atmosfera. Quanto mais profunda e totalmente as obras são formadas, tanto mais rebeldes se tornam contra a aparência organizada e esta inflexibilidade é o fenómeno negativo da sua verdade. É oposta ao momento fantasmagórico das obras; as obras inteiramente organizadas, pejorativamente chamadas formalistas, são as mais realistas por estarem em si realizadas e porque só em virtude de tal realização realizam também o seu conteúdo de verdade, o seu elemento espiritual, em vez de apenas o significarem. Mas a autotranscendência das obras de arte pela sua realização não garante a sua verdade. Muitas obras de elevada qualidade são verdadeiras enquanto expressão de uma consciência falsa em si. Só a crítica transcendente pode disso dar conta, como a que Nietzsche fez a Wagner. A sua mácula, porém, não é apenas o ela decretar sobre a coisa [*Sache*], em vez de por ela se medir. Do próprio conteúdo de verdade ela preserva uma representação estreita, quase sempre filosófico-cultural, sem consideração pelo momento histórico imanente à verdade estética. Não deve manter-se a separação entre um «verdadeiro em si» e a expressão simplesmente adequada da falsa consciência, pois, até hoje, a consciência autêntica não existe e não existe em nenhuma que permita aquela separação por assim dizer a partir de uma perspectiva longínqua. Representação perfeita da falsa consciência é o nome para isso, e mesmo conteúdo de verdade. Eis por que as obras, além da mediação da interpretação e da crítica, se desdobram também pela salvação; esta visa a verdade da falsa consciência na aparição estética. As grandes obras de arte não podem mentir. Mesmo quando o seu conteúdo é aparência, possui necessariamente uma verdade de que dão testemunho as obras de arte; só as obras não conseguidas são falsas. Ao repetir o sortilégio da realidade e ao sublimá-lo em *imago*, a arte tende ao mesmo tempo a dele libertar-se; a sublimação e a liberdade são mutuamente coniventes. O sortilégio com que a arte, por meio da unidade, envolve os *membra disjecta* da realidade, é tirado desta e transforma-os na aparição negativa da utopia. Que as obras de arte, graças à sua organização, não só sejam mais do que o organizado, mas também mais do que o princípio de organização – pois, enquanto organizadas, obtêm a aparência do não fabricado –, constitui a sua determinação espiritual. Enquanto reconhecida, esta torna-se conteúdo. A arte não o exprime apenas pela sua organização: também mediante a disrupção que a organização supõe como sua implicação. Daí brota a luz sobre a recente predilecção pelo mesquinho, pelo sujo e pela alergia à luminosidade e à suavidade. Na base, encontra-se a consciência da sordidez da cultura sob a máscara da sua auto-suficiência. A arte, que recusa a felicidade deste colorido, que retrai a realidade aos homens, e se priva assim de todo o vestígio sensível do sentido, é a arte mais espiritualizada; em tal recusa inflexível da felicidade infantil é, no entanto, alegoria da felicidade indubitavelmente presente com a cláusula mortal do quimérico: a saber, tal felicidade não existe.

A filosofia e a arte convergem no seu conteúdo de verdade: a verdade da obra de arte que se desdobra progressivamente é apenas a do conceito filosófico. Em Schelling, o idealismo deduziu historicamente, com razão, o seu próprio conceito de verdade a partir da arte. A totalidade móvel e fechada em si dos sistemas idealistas é extraída das obras de arte. Contudo, porque a filosofia se dirige ao real e não se submete autarcicamente nas suas obras ao mesmo grau, é que o ideal disfarçadamente estético dos sistemas fracassou. Paga-se-lhes com louvores vergonhosos, qualificando-os de obras-primas do pensamento. No entanto, a inverdade manifesta do idealismo compromete retrospectivamente as obras de arte. O facto de elas, apesar de e mediante a sua autarcia, se dirigirem para o seu *outro*, fora do seu sortilégio, vai além da identidade da obra de arte consigo mesma, na qual esta possui a sua determinação específica. A disrupção da sua autonomia não é um declínio fatal. Ela torna-se uma obrigação segundo o veredicto da excessiva semelhança de filosofia e arte. O conteúdo de verdade das obras não é o que elas significam, mas o que decide da verdade ou falsidade da obra em si, e só esta verdade da obra em si é comensurável à interpretação filosófica e coincide, pelo menos segundo a ideia, com a verdade filosófica. À consciência actual, lixada no concreto e na imediatidade, é manifestamente muito difícil adquirir esta relação com a arte, embora sem ela não surja o seu conteúdo de verdade: a genuína experiência estética deve tornar-se filosofia ou, então não existe. – A condição da possibilidade da convergência de filosofia e arte deve procurar-se no momento de universalidade, o que ela possui na sua especificação – enquanto linguagem *sui generis*. Esta universalidade é colectiva, da mesma maneira que a universalidade filosófica, para a qual outrora o sujeito transcendental era o *signum*, remete para o sujeito colectivo. Mas, nas imagens estéticas, o seu elemento colectivo é justamente o que se subtrai ao eu: a sociedade é assim imanente ao conteúdo de verdade. O que aparece, mediante o qual a obra de arte ultrapassa de longe o puro sujeito, é a irrupção da sua essência colectiva. O vestígio de lembrança da mimese, que toda a obra de arte busca, é também sempre antecipação de um estado para além da cisão entre a obra particular e as outras. Semelhante lembrança colectiva nas obras de arte, porém, não é χωρις do sujeito, mas é-o através dele; no seu movimento idiossincrático, revela-se a forma de reacção colectiva. É sobretudo por isso que a interpretação filosófica deve construí-lo inviolavelmente no particular. Graças ao seu momento subjectivamente mimético e expressivo, as obras de arte desembocam na sua objectividade; não são nem o puro movimento nem a sua forma, mas o processo entre ambos solidificado, e tal processo é social.

A metafísica da arte gira, hoje, em torno da questão sobre como pode ser verdadeiro algo de espiritual, que é fabricado e, segundo a linguagem da filosofia, «simplesmente posto». Trata-se não da obra imediatamente presente, mas do seu conteúdo. A questão, porém, da verdade de algo de fabricado é apenas a da aparência e da sua libertação enquanto aparência do verdadeiro. O conteúdo de verdade não pode ser algo de fabricado. Todo o «fazer» da arte é um esforço único para dizer o que não seria o «fabricado» em si mesmo e o que a arte não sabe: é justamente o seu espírito. Aqui tem o seu lugar a ideia da arte como reconstituição da natureza oprimida e implicada na dinâmica histórica. A natureza, cuja *imago* a arte segue de perto, ainda não existe; ela é verdadeiramente na arte um não-ente. Trata-se, para a arte, daquele outro para o qual a razão identificadora, que o reduziu a material, possui a palavra natureza. Este *outro* não é unidade e conceito, mas uma pluralidade. Assim, o conteúdo de verdade apresenta-se na arte como uma pluralidade, não como termo genérico abstracto das obras de arte. A subordinação do conteúdo de verdade da arte às suas obras e a multiplicidade do que depende da identificação harmonizam-se entre si. De todos os paradoxos da arte, o mais profundo é que só mediante o «fazer», a elaboração de obras mais particulares, em si específica e totalmente organizadas, jamais por um vislumbre directo, é que ela apreende o não-fabricado, a verdade. As obras de arte encontram-se num estado de extrema tensão relativamente ao seu conteúdo de verdade. Ao aparecer, como aconceptual, apenas no «fabricado», ela nega o «feito». Toda a obra de arte, enquanto obra, desaparece no seu conteúdo de verdade; por seu intermédio, a obra de arte mergulha na insignificância e isso é unicamente privilégio das grandes obras de arte. A perspectiva histórica de um declínio da arte é a ideia de toda e qualquer obra particular. Nenhuma obra de arte existe que não prometa que o seu conteúdo de verdade, tanto quanto ele aparece nela como simplesmente ente, se realize e deixe atrás de si a obra, o invólucro simples, como o predizem os terríveis versos de Mignon. O selo das autênticas obras de arte é que o que elas parecem aparece de tal modo que não pode ser mentira, sem que o juízo discursivo, porém, se aproxime da sua verdade. Mas, se é a verdade, então ela suprime a obra de arte com a aparência. A definição da arte através da aparência estética é incompleta: a arte possui verdade enquanto aparência do que é sem aparência. A experiência das obras de arte tem como ponto de fuga o não ser nulo o seu conteúdo de verdade; toda e qualquer obra de arte e, justamente, a da negatividade total, exprime implicitamente isto: *non confundar*. As obras de arte seriam impotentes por simples nostalgia, embora não exista nenhuma obra válida sem nostalgia [*Sehnsucht*]. Contudo, o meio pelo qual elas transcendem a nostalgia é a indigência que enquanto figura está gravada no ente histórico. Ao copiarem esta figura, não só são mais do que o que simplesmente é, mas possuem tanta verdade objectiva como a necessidade se aproxima mais do seu complemento e da sua mudança. No entanto, não é para si, segundo a consciência, mas em si que o que é que quer o outro, e a obra de arte é a linguagem de tal querer e o seu conteúdo é tão substancial como ele. Os elementos desse outro estão reunidos na realidade, deveriam apenas, ligeiramente modificados, entrar numa nova constelação para encontrarem o seu verdadeiro lugar. Menos do que imitar a natureza, as obras de arte traduzem a sua transposição. Em última análise, dever-se-ia derrubar a doutrina da imitação; num sentido sublimado, a realidade deve imitar as obras de arte. Mas o facto de as obras de arte existirem mostra que o não-ente poderia existir. A realidade [*Wirklichkeit*] das obras de arte dá testemunho da possibilidade do possível. A meta da nostalgia contida nas obras de arte – a realidade do que não é – transforma-se para ela em lembrança. Na nostalgia, o que é, enquanto tendo sido, associa-se ao não-ente porque o que foi já não é. Desde a anamnese platónica, sonhou-se na lembrança com o ainda não ente, que só a utopia concretiza sem a abandonar à existência. A esta fica associada a aparência: mesmo outrora, ela nunca existiu. No entanto, o carácter simbólico da arte, a sua *imago,* é precisamente o que, segundo a tese de Bergson e Proust, se esforça por suscitar na empiria a lembrança involuntária, revelando-se assim eles como genuínos idealistas. Imputam à realidade o que querem salvaguardar e que existe na arte à custa da sua realidade. Procuram esquivar-se à maldição da aparência estética ao transporem a qualidade desta para a realidade. – O *non confundar* das obras de arte é o limite da sua negatividade comparável àquela que está inserida nos romances do Marquês de Sade, quando mais nada lhe resta senão chamar aos mais belos *gitons* do *Tableau «beaux comme der anges».* Neste cume da arte, onde a sua verdade transcende a aparência, ela expõe-se do modo mais funesto. Ao afirmar, aliás de um modo que nada tem de humano, que não pode ser mentira, é obrigado a mentir. Não tem nenhum poder sobre a possibilidade de que, em última análise, tudo é apenas nada e o seu carácter fictício consiste em estabelecer, mediante a sua existência, que o limite foi ultrapassado. O conteúdo de verdade das obras de arte, enquanto negação da sua existência, é por elas mediatizado,

embora nem sempre o comuniquem. O meio pelo qual o conteúdo de verdade é mais do que o estabelecido por elas é a sua *méthexis* na história e a crítica determinada, que elas exercem através da sua forma. O que nas obras é história não é fabricado, e só a história o liberta da simples posição ou elaboração: o conteúdo de verdade não existe fora da história, mas constitui a sua cristalização nas obras. A sua designação vem-lhes do conteúdo de verdade não posto.

O conteúdo de verdade, porém, é apenas algo de negativo nas obras. As obras de arte dizem o que é mais do que o ente, unicamente, ao porem em constelação *«comment c'est»,* como é [*wie es ist*]. A metafísica da arte exige a sua separação violenta da religião, da qual promana. Nem as obras de arte são em si um absoluto, nem este está nelas imediatamente presente. Pela sua *méthexis* nisso, são atacadas de uma cegueira que imediatamente obscurece a sua linguagem, linguagem da verdade: têm e não têm o absoluto. No seu movimento para a verdade, as obras de arte necessitam justamente da ideia que evitam em nome da sua verdade. Não depende da arte se a negatividade é o limite da arte ou, por sua vez, a verdade. As obras de arte são negativas *a priori* em virtude da lei da sua objectivação: causam a morte do que objectivizam ao arrancá-lo à imediatidade da sua vida. A sua própria vida alimenta-se da morte. Isso define o limiar qualitativo para a modernidade. As obras modernas abandonam-se mimeticamente à reificação, ao seu princípio de morte. Subtrair-se a este é o momento ilusório da arte de que ela, desde Baudelaire, tenta desembaraçar-se sem, no entanto, se tornar resignadamente numa coisa entre as coisas. Os arautos da modernidade, Baudelaire, Poe, foram como artistas os primeiros tecnocratas da arte. Sem a adição do veneno, virtualmente a negação do vivo, o protesto da arte contra a opressão da civilização seria uma consolação impotente. Se, após o começo da modernidade, a arte absorveu objectos estranhos à arte que se integram na sua lei formal não inteiramente modificados, a mimese da arte abandona-se, até à montagem, ao seu contrário. A arte é forçada a isso pela realidade social. Embora se oponha à sociedade, não é contudo capaz de obter um ponto de vista que lhe seja exterior; só consegue opor-se, ao identificar-se com aquilo contra que se insurge. Tal era já o conteúdo do satanismo baudelairiano, muito além da crítica à moral burguesa do lugar que, ultrapassada pela realidade, se tornou puerilmente absurda. Se a arte quisesse elevar protestos directos contra a rede sem falhas, não faria mais do que contradizer-se: eis por que – tal como acontece exemplarmente em *Fin de Partie* de Beckett – ela deve eliminar de si a natureza, a que se aplica, ou atacá-la. O único *parti pris* que ainda lhe é possível é o da morte; é ao mesmo tempo crítico e metafísico. As obras de arte promanam do mundo das coisas através do seu material pré-formado e também através dos seus procedimentos técnicos; nada nelas que também não lhes pertença e nada que não seja extraído do mundo das coisas ao preço da sua morte. Só em virtude do seu elemento mortal é que participam na reconciliação. Ao mesmo tempo, porém, continuam a depender do mito. Eis o carácter egípcio próprio de cada uma. As obras matam-no ao quererem fazer durar o transitório – a vida – e salvá-lo da morte. Com razão, busca-se o aspecto reconciliador das obras de arte na sua unidade, no facto de elas, segundo o antigo *topos,* curarem as feridas com a lança que as infligiu. A razão, ao produzir a unidade nas obras de arte, onde ela apenas vê decomposição, ao renunciar à interferência na realidade e à dominação real, adquire algo de inocente, embora se ouça ainda nos grandes produtos da unidade estética o eco da violência social; mas, através da renúncia, também o espírito se torna culpado. O acto que liga e suspende o mimético e o difuso na obra de arte não prejudica apenas a natureza amorfa. A imagem estética é oposição à angústia da natureza em perder-se no caos. A unidade estética do diverso aparece como se lhe não tivesse feito qualquer violência, mas seria extraída do próprio diverso. Assim, hoje como sempre efectivamente, o elemento dividido, a unidade transforma-se em reconciliação. Nas obras de arte, a violência destruidora do mito atenua-se, no elemento particular dessa repetição que o mito exerce na realidade e que impele a obra de arte à particularização pelo vislumbre da mais próxima proximidade. Nas obras de arte, o espírito já não é o velho inimigo da natureza. Suaviza-se até se reconciliar. A natureza não significa reconciliação, segundo a fórmula classicista: esta é o seu próprio comportamento, que percebe o não-idêntico. O espírito não identifica este, identifica-se com ele. Devido a que a arte é acompanhada pela sua própria identidade, torna-se semelhante ao não-idêntico: eis o que constitui o grau actual da sua essência mimética. A reconciliação como comportamento da obra de arte é, hoje, justamente exercitada quando a arte renuncia à ideia de reconciliação nas obras cuja forma lhes impõe a inflexibilidade. Contudo, semelhante reconciliação irreconciliável na forma tem como condição a irrealidade da arte. Esta ameaça-a permanentemente com a ideologia. Nem a arte mergulha na irrealidade nem a ideologia é a condenação em virtude da qual a arte seria banida de toda a verdade. Na sua própria verdade, na reconciliação que a realidade empírica recusa, ela é cúmplice da ideologia e faz crer que a reconciliação já existe. As obras de arte, segundo o seu *a priori* ou, se se quiser, segundo a sua ideia, caem numa relação de culpa. Enquanto que toda e qualquer obra bem sucedida transcende a culpa, todas devem expiá-la e, por isso, a sua linguagem gostaria de regressar ao silêncio: é, segundo uma expressão de Beckett, uma *desecration of silence.*

A arte quer aquilo que não era; no entanto, tudo o que ela é, já era. É incapaz de ultrapassar a sombra do que foi. Aquilo que ainda não era é o concreto. O que mais profundamente radica o nominalismo na ideologia é ele tratar a concreção como dado, como indubitavelmente «existente» [*Vorhandenes*], e enganar-se a si e à humanidade ao pretender que o curso do mundo impede aquela determinação pacífica do ente, que apenas é usurpada ao conceito do dado e é, por seu turno, qualificada de abstracção. As obras de arte só com dificuldade tratam o concreto de um modo que não seja negativo. Só mediante o carácter não-cambiável da sua própria existência, e não através de um conteúdo particular, é que a obra de arte suspende a realidade empírica enquanto contexto funcional abstracto e universal. Toda a obra é utopia tanto quanto, pela sua forma, antecipa o que ela, em última análise, seria e isso viria ao encontro da pretensão de obliterar a proscrição do ser próprio [*Selbstsein*] disseminado pelo sujeito. Nenhuma obra de arte se pode transferir para outra. Isso justifica o momento sensível irredutível nas obras de arte que sustenta o seu *hic et nunc*, assim se preservando, apesar de toda a mediação, alguma autonomia; a consciência ingénua, que continuamente adere àquele momento, não é inteiramente a falsa consciência. Sem dúvida, o carácter não-cambiável assume a função de fortalecer a crença segundo a qual ele não seria universal. A obra artística deve mesmo absorver o seu mais mortal inimigo, a permutabilidade; em vez de se evadir na concreção deve, através da própria concreção, representar o contexto total de abstracção e resistir-lhe. As repetições nas autênticas obras de arte modernas não correspondem sempre à coacção arcaica da repetição. Muitas denunciam-na e tomam partido pelo que Haag chamava o irrepetível; o *Play* de Beckett, com a triste infinidade da sua repetição, proporciona o exemplo mais perfeito. O negro e o cinzento da arte moderna, a sua ascese das cores é negativamente a sua apoteose. Quando, nos extraordinários capítulos biográficos de Selma Lagerlöf, Marbacka traz à criança paralisada uma ave do paraíso empalhada, o «nunca visto», a cura, o efeito de tal utopia emergente não diminui, mas não mais algo de semelhante seria possível: o seu substituto é a obscuridade. Mas, porque a utopia, o não-ente, se encontra para a arte velada de negro, permanece, em todas as suas mediações, como lembrança, a lembrança do possível contra o real que a reprime, algo como a compensação imaginária da catástrofe da história do mundo, liberdade que, sob a influência da necessidade, não existiu e acerca da qual não se sabe se pode existir. Na sua tensão para a catástrofe permanente, a negatividade da arte está ligada à *méthexis* na obscuridade. Nenhuma obra de arte existente ou que aparece domina positivamente o não-ente. Tal facto distingue as obras de arte dos símbolos religiosos, que pretendem possuir a transcendência da presença imediata no fenómeno. O não-ente nas obras de arte é uma constelação do ente. As obras de arte são promessas através da sua negatividade até à negação total, da mesma maneira que o gesto pelo qual outrora se começava um conto, o primeiro som pulsado numa cítara, prometia um «nunca ouvido», um «nunca visto», ainda que fosse o mais temível; e as capas de um qualquer livro, entre as quais o olho se perde no texto, são análogas à promessa da *camera obscura*. O paradoxo de toda a arte moderna é adquirir ao mesmo tempo o que rejeita, da mesma maneira que o início da *Recherche* de Proust, com o arranjo elaboradíssimo, introduz no livro sem o ruflar da câmara escura, sem o caleidoscópio do narrador omnisciente: renuncia ao encantamento mágico e só assim o realiza. A experiência estética é a de algo que o espírito não teria nem do mundo nem de si mesmo, a possibilidade prometida pela sua impossibilidade. A arte é a promessa da felicidade que se quebra.

Embora as obras de arte não sejam conceptuais nem formulem juízos, são lógicas. Nada nelas seria enigmático, se a sua logicidade imanente não confluísse no pensamento discursivo, cujos critérios, no entanto, ela regularmente decepciona. É no pensamento concreto que elas se aproximam mais da forma do raciocínio e do seu modelo. Nas artes temporais, o seguir-se isto ou aquilo de outra coisa dificilmente é uma metáfora; que este acontecimento seja numa obra causado por outro deixa, pelo menos, entrever claramente a relação causal empírica. Uma coisa deve provir de outra, e não apenas nas artes temporais; as artes visuais têm necessidade de igual rigor lógico. A obrigação de as obras de arte se identificarem consigo mesmas, a tensão em que caem e que as liga ao substrato do seu contrato imanente e, por fim, a ideia tradicional da homeóstase a conseguir precisam do princípio de consequência lógica: tal é o aspecto racional das obras de arte. Sem a sua obrigação imanente, nenhuma seria objectivada; o seu impulso antimimético, tirado do exterior, associa-as a um interior. A lógica da arte, paradoxal segundo as regras da outra lógica, é um processo raciocinante sem conceito e juízo. Tira as consequências de fenómenos já naturalmente mediatizados pelo espírito e, em certa medida, logicizados. O seu procedimento lógico move-se num domínio de dados extralógicos. A unidade, que as obras de arte assim obtêm, põe-nas em analogia com a lógica da experiência, tanto quanto os seus procedimentos, os seus elementos e as suas relações se afastam dos da empiria prática. A relação com a matemática, que a arte entabulou na época da sua emancipação incipiente e que hoje, na época da decomposição dos seus idiomas, novamente emerge era a autoconsciência da arte da sua dimensão lógica. Também a matemática é aconceptual, devido ao seu carácter formal; os seus símbolos nada designam e, tal como a arte, também não profere juízos existenciais; muitas vezes se falou da sua natureza estética. Sem dúvida, a arte extravia-se logo que, estimulada ou intimidada pela ciência, hipostasia a sua lógica rigorosa, compara directamente as suas formas às formas matemáticas, sem se preocupar com o facto de a elas se opor também constantemente. Contudo, a logicidade da arte é uma lógica abaixo das suas forças, que a constitui da maneira mais expressiva como um ser *sui generis,* como uma segunda natureza. Contraria toda a tentativa de compreender as obras de arte a partir do efeito que provocam: mediante o rigor lógico, as obras de arte tornam-se objectivamente determinadas, sem consideração pela sua recepção. No entanto, a sua logicidade não deve tomar-se à *la lettre*. A observação de Nietzsche – que, sem dúvida, subestima diletantemente a logicidade da arte – aponta para o facto de, nas obras de arte, tudo aparecer apenas como se houvesse de ser assim e não pudesse ser de outro modo. A lógica das obras revela-se imprópria ao conferir a todos os acontecimentos particulares e às soluções uma margem de variação muito maior do que acontece na lógica formal; não deve excluir-se a evocação importuna da lógica onírica, na qual o sentimento da consequência constrangente se associa a um momento de contingência. Pela sua renúncia aos fins empíricos, a lógica adquire na arte um carácter obscuro, ao mesmo tempo contido e folgado. Deveria revelar-se tanto mais laxa quanto mais obliquamente os estilos pré-ordenados produzem por si mesmos a aparência da logicidade e aliviam a obra particular da sua execução. Enquanto que, nas obras clássicas, segundo a expressão corrente, a logicidade reina imperturbavelmente, elas toleram sempre algumas e, por vezes, numerosas possibilidades: assim, por exemplo, no seio de uma típica dada, como a da música com baixo contínuo ou da *Commedia dell'arte,* improvisa-se com mais segurança do que, ulteriormente, em obras individualmente de todo organizadas. Estas são superficialmente mais alógicas, menos transparentes a esquemas e fórmulas geralmente pré-estabelecidos e com afinidade conceptual; contudo, na profundidade, são mais lógicas, subordinam-se mais rigorosamente à consistência lógica. Mas, ao aumentar a logicidade das obras de arte, as suas pretensões são cada vez mais tomadas à letra até à paródia das obras totalmente determi-nadas, deduzidas a partir de um material mínimo, desnuda-se o «como se» da logicidade. O que hoje parece absurdo é função negativa da logicidade integral. Retribui-se à arte a não existência de quaisquer raciocínios sem conceito e sem juízo.

Essa lógica, enquanto inadequada, dificilmente se pode separar da causalidade porque, na arte, esvanece-se a diferença entre as formas puramente lógicas e as formas que se abrem à objectividade; na arte, hiberna a inseparabilidade arcaica de lógica e causalidade. Os *principia individuationis* schopenhauerianos, o espaço, o tempo, a causalidade, intervêm uma segunda vez na arte, domínio do individualizado até ao extremo, mas refractados; e uma tal refracção, forçada pelo carácter de aparência, confere à arte o aspecto de liberdade. Mediante esta se inflectem o contexto e a série dos acontecimentos, graças à intervenção do espírito. Na inseparabilidade do espírito e da necessidade cega, a lógica da arte evoca novamente a legalidade da sequência real na história. Schönberg pôde falar da música como história dos temas. A arte não possui em si, sem qualquer mediação, o espaço, o tempo e a causalidade, nem se mantém, segundo o filósofo idealista, como esfera ideal muito além das suas determinações; influenciam-na como que de longe e imediatamente se tornam nela algo de diverso. Assim, por exemplo, o tempo na música é evidente enquanto tal, mas de tal modo afastado do tempo empírico que, numa audição concentrada, os acontecimentos temporais fora do contínuo musical lhe permanecem exteriores e dificilmente o afectam; se um executante interrompe para repetir ou retomar uma passagem, o tempo musical fica por um instante indiferente, totalmente intacto, de certo modo detém-se para só prosseguir quando o curso musical continua. O tempo empírico, quando muito, altera o tempo musical devido à sua heterogeneidade; não se confundem. Além disso, as categorias formativas da arte não são, sem mais, qualitativamente diferentes das categorias externas, mas transpõem a sua qualidade para o *medium* qualitativamente diverso, apesar da sua modificação. Se essas formas são na existência externa as formas determinantes da dominação natural, são, por sua vez, dominadas na arte; lida-se com elas livremente. Através da dominação do dominante, a arte revê profundamente a dominação da natureza. A utilização dessas formas e da sua relação com os materiais torna evidente o seu carácter arbitrário, perante a aparência de inelutabilidade, que lhes cabe na realidade. Se uma música comprime o tempo, se um quadro redobra o espaço, concretiza-se a possibilidade de conseguir algo de diverso. Sem dúvida, estas categorias tornam-se fixas, o seu poder não é negado, mas desapossadas da sua obrigação. Sob este aspecto, a arte, paradoxalmente, segundo o próprio ponto de vista dos seus constituintes formais que a libertam da empiria, é menos aparente, menos cegada pelas leis subjectivamente ditadas, do que o conhecimento empírico. A lógica das obras de arte deriva da lógica formal, mas não se identifica com ela: eis o que se revela no facto de as obras – e a arte aproxima-se assim do pensamento dialéctico – suspenderem a própria logicidade e poderem, no fim, fazer desta suspensão a sua ideia; para aí aponta o momento de disrupção em toda a arte moderna. As obras de arte que manifestam uma propensão para a construção integral renegam a logicidade com o vestígio da mimese que lhes é heterogéneo e indelével; a construção a isso está destinada. A lei formal autónoma das obras exige ainda o protesto contra a logicidade, a qual define, no entanto, a forma como princípio. Se a arte não tivesse absolutamente nada a ver com a logicidade e a causalidade, passaria por alto a relação com o seu *outro* e *a priori* funcionaria em vão; se as tomasse à letra, dobrar-se-ia ao constrangimento; só graças ao seu duplo carácter, que suscita um conflito permanente, é que se subtrai um pouco a tal fascínio. Inferências sem conceito e sem juízo são, de antemão, privadas da sua apodicticidade, evocam, sem dúvida, uma comunicação entre os objectos susceptível de ser dissimulada por conceitos e juízos, ao passo que o rigor estético a conserva como afinidade dos momentos não identificados. Mas a unidade das constituintes estéticas e das constituintes cognitivas é a do espírito enquanto unidade da razão, que a doutrina da finalidade estética exprimiu. Se é verdade, segundo a tese de Schopenhauer, que a arte é como a imagem do mundo, este é, no entanto, modificado na sua composição por elementos do primeiro, em conformidade com as descrições judaicas do estado messiânico, que em tudo seria como o actual e só em muito pouco diferiria. Só que o mundo, por uma tendência negativa relativamente ao primeiro, é antes a destruição do que é reflectido pelos sentimentos íntimos e não tanto a reunião num sentido dos elementos dispersos da existência. Nada há na arte, mesmo na mais sublime, que não provenha do mundo; nada que permaneça intacto. As categorias estéticas devem definir-se tanto pela sua relação ao mundo como pela renúncia a este. A arte é conhecimento em ambos os casos; não apenas pelo retorno do mundano e das suas categorias, pelo seu vínculo com o que, ademais, se chama o objecto do conhecimento, mas talvez ainda pela crítica tendencial da *ratio* dominadora da natureza cujas determinações fixas ela abala através da modificação. Não é enquanto negação abstracta da *ratio*, nem mediante a ominosa visão imediata da essência das coisas que a arte procura fazer justiça ao que é oprimido, mas ao revogar o acto violento da racionalidade pela emancipação desta relativamente ao que na empiria parece ser o seu material inalienável. Ela não é, como deseja a convenção, síntese, mas dissocia as sínteses com a mesma força que as realizava. O que na arte é transcendente tem a mesma tendência que a reflexão segunda do espírito dominador da natureza.

O meio pelo qual o comportamento das obras de arte reflecte a violência e a dominação da realidade empírica é mais do que uma analogia. O fechamento das obras de arte enquanto unidade da sua multiplicidade transpõe imediatamente o comportamento dominador da natureza para algo removido da sua realidade; talvez porque o princípio de autoconservação remete para lá da possibilidade da sua realização no exterior onde se vê refutado pela morte e não é, pois capaz de se acomodar; utopia e *hybris* ao mesmo tempo; se um olhar, de um outro planeta, contemplasse a arte, tudo lhe pareceria egípcio. A finalidade das obras de arte, através da qual se afirmam, é apenas a sombra da finalidade externa. Apenas se lhe assemelham segundo a forma e só assim – pelo menos, tal é a ilusão das obras de arte – se preservam da decomposição. A formulação paradoxal de Kant, segundo a qual se deve chamar belo ao que é finalisticamente sem finalidade, exprime, na linguagem da filosofia transcendental subjectiva, este estado de coisas com aquela fidelidade que afasta incessantemente os teoremas kantianos do contexto metódico em que emergem. As obras de arte eram finais enquanto totalidade dinâmica na qual todos os momentos particulares lá estão para o seu fim, o todo, e também o todo para o seu fim, a realização ou conversão negadora dos momentos. Em contrapartida, as obras de arte eram sem finalidade porque se furtavam à relação fim-meio da realidade empírica. Sem ela, a finalidade das obras de arte tem algo de quimérico. A relação entre a finalidade estética e a finalidade real era histórica: a finalidade imanente das obras de arte vinha-lhes de fora. Em muitos casos, as formas estéticas preparadas colectivamente tornaram-se formas finais sem finalidade, sobretudo os ornamentos, que recorriam utilmente à ciência matemá-tico-astronómica. Este caminho é predeterminado pela origem mágica das obras de arte: eram elementos de uma práxis que queria agir sobre a natureza, dela se separaram no início da racionalidade e renunciaram à ilusão de uma influência real. A especificidade das obras de arte, a sua forma, não pode, enquanto conteúdo sedimentado e modificado, negar totalmente a sua origem. O êxito estético depende essencialmente de se o formado é capaz de despertar o conteúdo depositado na forma. Geralmente, a hermenêutica das obras de arte é, pois, a transposição dos seus elementos formais em conteúdos. No entanto, estes não pertencem directamente às obras de arte como se elas recebessem simplesmente o conteúdo da realidade. O conteúdo constitui-se num movimento contrário. Imprime-se nas obras que dele se afastam. O progresso artístico, tanto quanto acerca dele se pode falar de modo convincente, é a totalidade desse movimento. Participa do conteúdo mediante a sua negação determinada. Quanto mais energicamente acontece, tanto mais as obras de arte se organizam segundo uma finalidade imanente e se constituem justamente assim, de modo progressivo, no contacto com o que elas negam. A concepção kantiana da teleologia da arte tal como a dos organismos radicava na unidade da razão, em última análise, porém, na da razão divina, que reinava nas coisas em si [*Dingen an sich*]. Tinha de fracassar. Contudo, a definição teleológica da arte conserva a sua verdade muito além da trivialidade, entretanto rejeitada pela evolução artística, de que a fantasia e a consciência do artista conferia às suas obras uma unidade orgânica. A sua finalidade liberta dos fins práticos constitui a sua analogia com a linguagem, o «sem finalidade» é a sua aconceptualidade, a sua diferença relativamente à linguagem significativa. As obras de arte aproximam-se da ideia de uma linguagem das coisas só mediante a sua própria ideia, através da organização dos seus momentos discordantes; quanto mais sintacticamente articulada é em si, tanto mais expressiva se torna em todos os seus momentos. O conceito estético de teleologia tem a sua objectividade na linguagem da arte. A estética tradicional passou-a por alto, porque decide previamente, segundo um *parti pris* geral, da relação entre o todo e as partes a favor do todo. A dialéctica não constitui nenhuma indicação para se lidar com a arte, mas é-lhe inerente. A faculdade de julgar reflexiva, que não pode partir do conceito genérico, do universal e, por conseguinte, também não da obra de arte total, jamais «dada», e que deve seguir os momentos particulares, ultrapassá-los em virtude da sua própria indigência, copia subjectivamente o movimento das obras de arte em si mesmas. Graças à sua dialéctica, as obras de arte subtraem-se ao mito, ao contexto da natureza que domina de um modo abstracto e cego.

Incontestavelmente, a substância de todos os momentos de logicidade ou, mais ainda, a consonância das obras de arte é o que se pode chamar a sua forma. É espantoso quão pouco a estética reflectiu sobre esta categoria, quão frequentemente esta, enquanto distinta da arte, lhe pareceu aproblemática. A dificuldade em isolar a forma é condicionada pelo entrelaçamento de toda a forma estética com o conteúdo; deve ser concebida não só contra ele, mas através dele, para não ter de ser vítima daquela abstracção pela qual a estética da arte reaccionária costuma aliar-se. Além disso, o conceito de forma constitui, até Valéry, o ponto cego da estética, porque toda a arte lhe fica de tal modo ligada que ele desdenha o seu isolamento como momento individual. Sem dúvida, como não é possível definir a arte por qualquer outro momento, ela é simplesmente idêntica à forma. Qualquer momento pode, na arte, negar-se, mesmo a unidade estética, a ideia de forma, que tornava essencialmente possível a obra de arte como uma totalidade e a sua autonomia. Nas obras modernas muito elaboradas, a forma tende a dissociar a sua unidade, quer por mor da expressão, quer como crítica da essência afirmativa. Muito antes da crise omnipresente, não faltaram as formas abertas. Em Mozart, a unidade comprovava-se facilmente no afrouxamento da unidade. Pela justaposição de elementos relativamente desligados ou contrastados, o compositor, que fora elogiado, antes de tudo o mais, pelo rigor formal, prestigia virtuosamente com o próprio conceito de forma. Confia tanto na sua força que ele deixa, por assim dizer, a rédea solta e admite as tendências centrífugas de modo a quebrar o rigor da construção. Para os herdeiros de uma tradição mais antiga, a ideia de unidade enquanto forma está ainda tão inabalada que suporta a tensão mais extrema, ao passo que Beethoven, no qual a unidade perdeu a sua substancialidade devido ao ataque nominalista, se restringe a unidade de um modo ainda mais rígido: pré-forma *a priori* a multiplicidade e doma-a, em seguida, tanto mais triunfalmente. Hoje, os artistas detestam-na, porém, com uma tal agudeza que as obras supostas abertas, não fechadas, adquirem de novo necessariamente em tal característica intencional algo que se parece com a unidade. Na maior parte dos casos, equipara-se na teoria a forma com a simetria, a repetição. Não há necessidade de contestar que, se se quisesse reduzir o conceito de forma a invariantes, a semelhança e a repetição apresentariam o mesmo desenvolvimento que o seu contrário, a dissimetria e o contraste. Mas, com o estabelecimento de tais categorias pouco se teria conseguido. As análises musicais, por exemplo, mostram que mesmo nas obras mais desorganizadas e mais opostas à repetição existem analogias, que numerosas partes correspondem a outras em quaisquer características e que apenas pela referência a elementos idênticos é que se realiza a não-identidade procurada; sem nenhuma semelhança, o caos permaneceria, por seu turno, um invariante. Mas a diferença entre a repetição manifesta, decretada a partir de fora e não completamente mediatizada pelo elemento específico, e a definição inevitável do não-semelhante por um resto de identidade prevalece decisivamente sobre toda a invariância. Um conceito de forma, que por simpatia por esta não toma isso em conta, não se afasta muito da fraseologia bestial que, em alemão, não se detém perante a expressão de «perfeição formal» [*formvollendet*]. Porque a estética já pressupõe sempre o conceito de forma, seu centro, no facto concreto da arte, precisa de todo o seu esforço para o pensar. Se ela não deseja emaranhar-se na tautologia, é referida ao que não é imanente ao conceito de forma, ao passo que este nada quer esteticamente fora do seu próprio termo. A estética da forma só é possível como aparição através da estética enquanto estética da totalidade do que se encontra sob a dominação da forma. Daí depende a possibilidade da arte em geral. O conceito de forma assinala a brutal antítese da arte e da vida empírica, na qual o seu direito à existência se tornou incerto. A arte tem tanta oportunidade como a forma, e não mais. A parte desta última na crise da arte aparece em expressões como a de Lukács, segundo o qual a importância da forma foi muito sobrestimada na arte moderna(58). Assim como no *pronunciamento* pedante se deposita o mal-estar, na esfera da arte, inconsciente para um Lukács culturalmente conservador, assim também o conceito de forma empregado é inadequado à arte. Só quem subestima a forma como essencial, como mediadora do conteúdo da arte, pode pensar que nela a forma é sobrestimada. A forma é a coerência dos artefactos – por mais antagonista e quebrada que seja –, mediante a qual toda a obra bem sucedida se separa do simples ente. O conceito de forma irreflectido, ecoando em todos os clamores acerca do formalismo, opõe a forma ao poetizado, ao composto, ao pintado, enquanto organização daí separável. A forma aparece assim ao pensamento como algo de imposto, de subjectivamente arbitrário, ao passo que ela só é substancial quando não exerce nenhuma violência sobre o formado, e a partir dele emerge. Porém, o formado, o conteúdo, não são objectos exteriores à forma, mas impul-

---

(58) Cf. Georg Lukács, *Wider den missverstandenen Realismus*, Hamburgo, 1958, p. 15 e passim.

sos miméticos arrastados para esse mundo das imagens que é a forma. Os numerosos e prejudiciais equívocos do conceito de forma remontam à sua ubiquidade, que leva a chamar forma a tudo o que na arte é artístico. Em todo o caso, ele é estéril na sua generalidade trivial, que nada indica senão que, na obra de arte, qualquer «matéria» – quer objectos intencionais, quer materiais como o som ou a cor – é mediatizada, e não simplesmente existente. É igualmente falsa a determinação do conceito de forma como algo de subjectivamente conferido, impresso. O que nas obras de arte se pode com razão chamar forma realiza tanto os desideratos daquilo em que se manifesta a actividade subjectiva, como é produto da actividade subjectiva. Esteticamente, a forma nas obras de arte é essencialmente uma determinação objectiva. Habita precisamente onde a obra se separou do produto. Não deve, pois, procurar-se na ordenação de elementos pré-dados, como isso correspondia, por exemplo, à concepção da composição pictural, antes de o impressionismo a ter posto fora de circulação; que, apesar de tudo, tantas obras justamente aprovadas como clássicas se revelem ao olhar insistente como semelhante estrutura, constitui uma objecção mortal contra a arte tradicional. O conceito de forma de modo nenhum é redutível a relações matemáticas como se pensou, por vezes, na estética antiga, por exemplo, Zeising(59). Tais relações, quer como princípios explícitos na Renascença, quer de modo latente e associadas a concepções místicas como talvez esporadicamente em Bach, desempenham o seu papel nos procedimentos, não são porém a forma, mas o seu veículo, o meio de preformação do sujeito, pela primeira vez liberto e entregue a si mesmo, enquanto material concebido como caos e sem qualidade. A escassa coincidência entre a organização matemática ou tudo o que lhe é afim e a forma estética tornou-se recentemente sensível no dodecafonismo, que preforma realmente o material mediante relações quantitativas – séries em que nenhum som deve ocorrer antes que outro apareça, e que se permutam. Depressa se descobriu que esta preformação não influía sobre a forma como esperava o programa formulado por *Erwin*

---

(59) Cf. Adolf Zeising, *Aesthetische Forschungen*, Francoforte, 1855.

Stein(60), cujo título era justamente «Novos princípios formais». O próprio Schönberg distinguia quase mecanicamente a disposição dodecafónica e o acto de compor e, por causa desta distinção, não se satisfez com a técnica engenhosa. Contudo, o maior rigor da geração seguinte, que anula a distinção entre o serialismo e a composição propriamente dita, obtém a integração não só à custa de uma auto-alienação musical, mas também de uma carência de articulação que se não pode abstrair da forma. É como se a coerência imanente da obra, que se abandona sem intervenção a si mesma, e o esforço para isolar a totalidade formal do heterogéneo recaíssem na grosseirice e na insensibilidade. De facto, as formas perfeita e totalmente organizadas da fase serial abandonaram praticamente todas o meio de diferenciação, a que eram devidas. A matematização como método de objectivação imanente da forma é quimérica. A sua insuficiência pode explicar-se por se tentar aplicá-la em fases em que a tradicional evidência das formas se esvanece, e em que nenhum cânone objectivo é de antemão imposto ao artista. Este apela, em seguida, para a matemática, que combina a situação de razão subjectiva, em que se encontra, com a aparência de objectividade segundo categorias como a universalidade e a necessidade; aparência, porque a organização, a relação recíproca dos momentos que constitui a forma, não promana da estrutura específica e fracassa perante a particularidade. Daí que a matematização tenda justamente para as formas tradicionais, que ela ao mesmo tempo contradiz como irracionais. Em vez de representar a legalidade básica do ser, tal como a si mesma se interpreta, o aspecto matemático da arte esforça-se desesperadamente por garantir a sua possibilidade no interior de uma situação histórica, em que a objectividade do conceito de forma é exigida e igualmente inibida pela situação da consciência.

O conceito de forma revela-se muitas vezes limitado por, tal como isso acontece, deslocar a forma para outra dimensão sem tomar a outra em consideração, por exemplo, na música, a sucessão temporal, como se a simultaneidade e a polifonia contribuíssem menos para a forma, ou na pintura, onde a forma é atribuída às proporções de espaço e de superfície, à custa da função formadora da cor. Em oposição a tudo isso, a forma estética é a organização objectiva de tudo o que, no interior de uma obra de arte, aparece como linguagem coerente. É a síntese não violenta do disperso que ela, no entanto, conserva como aquilo que é, na sua divergência e nas suas contradições, e eis porque ela é efectivamente um desdobramento da verdade. Unidade estabelecida, suspende-se sempre a si mesma, enquanto posta; é-lhe essencial interromper-se através do seu *outro,* não se harmonizar com a sua consonância. Na sua relação com o seu *outro,* cuja estranheza atenua e, no entanto, mantém, ela é o elemento antibárbaro da arte; através da forma, a arte participa na civilização, que ela critica mediante a sua existência. Lei da transfiguração do ente, representa perante ele a liberdade. Ela seculariza o modelo teológico da imagem à semelhança de Deus, não criação mas comportamento objectivado dos homens, que imita a criação; não se trata, certamente, de criação a partir do nada, mas do criado. O giro metafórico impõe-se segundo o qual a forma seria nas obras de arte tudo aquilo em que a mão deixa o seu vestígio, em que ela intervém. É o selo do trabalho social, fundamentalmente diferente do processo de configuração empírica. O que aos olhos dos artistas surge como forma deve antes explicar-se *e contrario,* pela aversão contra o elemento não filtrado da obra de arte, contra o complexo das cores que simplesmente lá está, sem em si mesmo ser articulado e animado; contra a sequência musical tirada do repertório, do *topos;* contra o pré-crítico. Forma e crítica convergem. Nas obras de arte, a forma é aquilo mediante o qual elas se revelam críticas em si mesmas; o que na obra se revolta contra o resto de relevo é verdadeiramente o suporte da forma, e a arte é negada quando nela se cultiva a teodiceia do não-formado, em nome, por exemplo, do diletantismo musical e do charlatanismo. Pela sua implicação crítica, a forma aniquila as práticas e as obras do passado. A forma contradiz a concepção da obra como algo de imediato. Se ela é nas obras de arte aquilo mediante o qual se tornam obras de arte, equivale então à sua

---

(60) Cf. Erwin Stein, «Neue Formprinzipien», in: *Von neuer Musik*, Colónia, 1925, p. 59 ss.

mediatidade, à sua objectiva reflexão em si. A forma é mediação enquanto relação das partes entre si e com o todo e enquanto plena elaboração dos pormenores. A ingenuidade enaltecida das obras de arte revela-se sob este aspecto como o elemento hostil à arte. O que, em rigor, nelas aparece como evidente e ingénuo, a sua constituição como algo que se apresenta em si coerente, por assim dizer, sem falhas e, portanto, imediatamente, é devido à sua mediação em si. Só assim elas se tornam significantes e os seus elementos se transformam em signos. Nas obras de arte, tudo o que se assemelha à linguagem se condensa na forma, convertendo-se deste modo em antítese da forma, em impulsos miméticos. A forma procura fazer falar o pormenor através do todo. Tal é, porém, a melancolia da forma, sobretudo nos artistas em que predomina. Ela limita sempre o que é formado; de outro modo, o seu conceito perderia a sua diferença específica relativamente ao formado. Isto confirma o trabalho artístico do formar que incessantemente selecciona, amputa e renuncia: nenhuma forma sem recusa. Assim se prolonga nas obras de arte o elemento dominador pernicioso, de que elas gostariam de se desembaraçar; a forma é a sua amoralidade. Fazem mal ao formado, ao segui-lo. A antítese da forma e da vida, continuamente repetida pelo vitalismo desde Nietzsche, pressentiu pelo menos a este respeito alguma coisa. A arte cai no pecado do vivo, não só porque testemunha, pela sua distância, da sua própria culpabilidade mas, mais ainda, porque recorta o vivo a fim de o trazer à linguagem, e o mutila. No mito de Procusto conta-se em parte a pré-história filosófica da arte. Mas daí não se segue uma condenação da arte como também não a partir da culpabilidade parcial no seio da culpabilidade total. Quem invectiva contra o pretenso formalismo – contra o facto de a arte ser a arte – advoga aquela inumanidade, de que ele acusa o formalismo: em nome de cliques que, para melhor segurarem as rédeas dos indivíduos dominados, exigem a adaptação a tal inumanidade. Sempre que se acusa a inumanidade do espírito, é contra a humanidade que se insurge; apenas o espírito respeita os homens, o qual, em vez de a eles se dobrar tais como foram feitos, imerge na coisa [*Sache*] que, sem que os homens saibam, lhes é própria. A campanha contra o formalismo ignora que a forma, a qual é devida ao conteúdo, é em si mesma um conteúdo sedimentado; isto, e não a regressão à conteudalidade pré-artística, confere o seu objecto ao primado do objecto na arte. As categorias estéticas formais como a particularidade, o desenvolvimento e a resolução da contradição, e mesmo a antecipação da reconciliação pela homeóstase, são transparentes ao seu conteúdo, mesmo e com maior razão quando se desligaram dos objectos empíricos. A arte assume a sua posição perante a empiria precisamente pela sua distância a seu respeito; as contradições são nela imediatas e excluem-se simplesmente uma à outra; a sua mediação, contida em si na empiria, torna-se no para-si da consciência só mediante o acto de recuo, que a arte leva a cabo. É, sob este aspecto, um acto de conhecimento. As características da arte radical, por causa das quais ela foi ostracizada como formalismo, provêm sem excepção do facto de o conteúdo nelas palpitar de um modo vivo, e de não ter sido antes talhado à medida pela harmonia em vigor. A expressão emancipada, em que surgiram todas as formas da arte nova, protestou contra a expressão romântica através do seu elemento protocolar, que reage contra as formas. Isso trouxe-lhes a sua substancialidade; Kandinsky forjou o termo de acto cerebral. Filosófico-historicamente, a emancipação da forma tem geralmente o seu momento conteudal ao desdenhar atenuar a alienação no interior da imagem, ao incorporar unicamente assim o elemento alienado que ela define enquanto tal. As obras herméticas exercem muito mais a crítica do estado de coisas existente do que aquelas que, por mor de uma crítica social mais compreensível, se esforçam por uma conciliação formal e reconhecem implicitamente o tráfico em toda a parte florescente da comunicação. Na dialéctica da forma e do conteúdo, e contra Hegel, o invólucro tende igualmente por isso para o lado da forma, porque o conteúdo, que a sua estética tenta sobretudo salvar, se perverte entretanto em moldagem daquela reificação contra a qual, segundo a doutrina hegeliana, a arte protesta por uma realidade [*Gegebenheit*] positivista. Quanto mais profundamente o conteúdo experimentado se transforma, até deixar de ser reconhecível, em categoria formal, tanto menos os materiais não sublimados são comensuráveis ao conteúdo das obras de arte. Tudo o que aparece na obra de arte é virtualmente conteúdo tal como forma, ao passo que esta permanece, no entanto, o meio de definição do que aparece e o conteúdo permanece o que se define a si mesmo. Tanto quanto a estética se concentrou num conceito mais enérgico de forma, procurou legitimamente, contra a concepção pré-artística da arte, o elemento especificamente estético apenas na forma e nas suas modificações enquanto mudanças do comportamento do sujeito estético; para a concepção da história da arte como história do espírito isto era axiomático. Mas o que promete reforçar o sujeito no sentido da emancipação enfraquece-o ao mesmo tempo mediante a sua dissociação. Hegel tem razão ao afirmar que os processos estéticos possuem sempre o seu lado conteudal, como também na história das artes plásticas e da literatura continuamente se revelaram, descobriram e assimilaram novos estratos do mundo exterior, enquanto outros morreram, perderam a sua capacidade artística e nem sequer estimulam o último borrador de hotel a eternizá-los por breve tempo na tela. Lembrem-se os trabalhos da Escola de Warburgo, dos quais alguns se introduzem no centro do conteúdo artístico graças à análise dos motivos; na poetologia, o livro de Benjamin sobre o barroco revela uma tendência análoga suscitada certamente pela recusa da confusão das intenções subjectivas com o conteúdo estético e, finalmente, pela recusa da aliança entre a estética e a filosofia idealista. Os momentos conteudais são suportes do conteúdo contra a pressão da intenção subjectiva.

A articulação, graças à qual a obra de arte adquire a sua forma, concede em certo sentido também incessantemente o seu declínio. Se a unidade sem falhas e não violenta da forma e do formado fosse bem sucedida, como ela figura na ideia de forma, seria então realizada a identidade do idêntico e do não-idêntico perante cuja irrealizabilidade, porém, a obra de arte se empareda no imaginário da identidade simplesmente «ente para-si». A disposição de um todo segundo os seus complexos conserva inteiramente um fundamento de articulação, a sua insuficiência, quer como divisão de uma massa de lava em pequenos jardins, quer por um resto de elemento externo na unificação do divergente. Prototípica para tal caso é a contingência indomada da sequência dos movimentos de uma sinfonia integral, à maneira de uma suite. Do grau da articulação de uma obra depende o que se chama o seu nível formal – segundo um termo usual em grafologia, desde Klages. O conceito de nível formal põe fim ao relativismo do «querer artístico» de Riegl. Há tipos de arte e fases da sua história em que a articulação não é nem procurada nem impedida por procedimentos técnicos convencionais. A sua adequação ao querer artístico, à concepção de forma objectiva e histórica, que os veicula, nada se modifica na sua subalternidade: sob o constrangimento de um *a priori* que os abarca não decidem o que, segundo a própria logicidade, deveriam decidir. «Não deve ser assim»; como empregados, cujos antepassados foram artistas de nível formal inferior, o seu inconsciente sussurra-lhes que o extremo não ocorre aos pequenos homens que eles são; mas o extremo é a lei formal daquilo para onde eles se deixaram arrastar. Na crítica, também raramente se cai na conta de que, individual ou colectivamente, a arte não procura o seu próprio conceito que nela se desdobra; assim, por exemplo, como os homens que costumam rir mesmo quando nada existe de cómico. Numerosas obras de arte começam por uma resignação inexpressa e são por isso elogiadas, ao mesmo tempo que têm êxito, junto dos historiadores da arte e junto do público, graças à fraca pretensão dos seus produtos, deveria um dia analisar-se até que ponto este momento contribuiu, desde as épocas mais recuadas, para a separação entre arte superior e arte inferior que, sem dúvida, tem a sua razão determinante no facto de a cultura dever o seu fracasso à humanidade que a produziu. Em todo o caso, uma categoria aparentemente tão formal como a de articulação tem também o seu aspecto material: o da intervenção na *rudis indigestaque moles* do que se sedimentou na arte, para lá da sua autonomia; mesmo as suas formas tendem historicamente a tornar-se materiais de segundo grau. Os meios, sem os quais a forma não existiria, minam-na. As obras que renunciam a grandes totalidades parciais, para não porem em perigo a sua unidade, esquivam-se apenas à aporia: eis a objecção mais convincente contra a intensidade sem extensão de Webern. Em contrapartida, os produtos medianos deixam intactos,

sob o frágil invólucro da sua forma, as totalidades parciais, preferem o ocultamento destas à sua fusão. Isso quase se poderia erigir em regra e testemunha, dada a profunda imbricação do conteúdo e da forma, que a relação das partes ao todo, um aspecto essencial da forma, se estabelece indirectamente e por desvios. As obras de arte perdem-se para se encontrarem: a categoria formal para isso é o episódio. Numa série de aforismos publicados antes da Primeira Guerra Mundial e datando da sua fase expressionista, Schönberg salientou que não existe nenhum fio de Ariadne que sirva de guia no interior das obras de arte(61). Mas tal não condiciona nenhum irracionalismo estético. Para as obras de arte estão tão ocultos a sua forma, o seu todo e a sua logicidade como os momentos, o conteúdo aspiram à totalidade. A arte de elevada pretensão tende a ultrapassar a forma como totalidade, e desemboca no fragmentário. A indigência da forma deveria expressamente acabar de se fazer sentir na dificuldade da arte temporal; na música, no chamado problema do final; na poesia, na questão do desenlace que se torna, até Brecht, cada vez mais crítico. Uma vez desembaraçada da convenção, nenhuma obra de arte pode já manifestamente concluir-se de modo convincente, enquanto que os desenlaces tradicionais apenas procedem como se os momentos singulares se associassem com o ponto final no tempo para constituir a totalidade da forma. Em numerosas obras da modernidade que, entretanto, foram objecto de ampla recepção, a forma manteve-se habilmente aberta, porque queriam provar que a unidade da forma já não lhes era garantida. A má infinitude, o não-poder-concluir, torna-se princípio livremente escolhido de procedimento e expressão. Nas suas peças, ao repetir literalmente um excerto em vez de o interromper, Beckett reage a tal fenómeno; há quase cinquenta anos, Schönberg procedeu de modo semelhante na marcha da serenata: após a supressão da repetição, retorno desta por desespero. O que Lukács chamou outrora a «descarga do sentido» designava a força que permitia à obra de arte – ao ter de confirmar a sua definição imanente – terminar segundo o modelo daquele que morre de velhice e de saturação vital. Que isso seja recusado às obras de arte, que também não possam morrer como o caçador Gracchus, é por elas imediatamente integrado como expressão do horror. A unidade das obras de arte não pode ser o que ela deve ser, a unidade da variedade: ao sintetizar, ela viola o sintetizado e prejudica nele a síntese. As obras sofrem tanto na sua totalidade mediatizada, como nas suas imediatidades.

---

(61) Cf. Arnold Schönberg «Aphorismen», in: *Die Musik IX* 9 (1909/10), p. 159 ss.

Contra a divisão pedante da arte em forma e conteúdo, é preciso insistir na sua unidade e, contra a concepção sentimental da sua indiferença na obra de arte, insistir no facto de a sua diferença subsistir ao mesmo tempo na mediação. Se a identidade perfeita dos dois é quimérica, não acontece, por sua vez, em benefício das obras: por analogia com a expressão kantiana, elas seriam vazias ou cegas, jogo auto-suficiente ou empiria grosseira. Do ponto de vista conteudal, o conceito de material é o que mais satisfaz à distinção mediatizada. Segundo uma terminologia finalmente adoptada de um modo quase geral nos géneros artísticos, chama-se assim ao que é formado. Não é a mesma coisa que o conteúdo; Hegel confundiu-os fatalmente. É o que se pode elucidar na música. O seu conteúdo é, quando muito, o que acontece, os episódios, os motivos, os temas, as elaborações: situações flutuantes. O conteúdo não está situado fora do tempo musical, mas é-lhe essencial e vice-versa: é tudo o que tem lugar no tempo. Em contrapartida, o material é aquilo com que lidam os artistas: o que a eles se apresenta em palavras, cores, sons até às combinações de todos os tipos, até aos procedimentos técnicos na sua totalidade; nessa medida, podem também as formas transformar-se em material; portanto, tudo o que a elas se apresenta e a cujo respeito podem decidir. A concepção espalhada entre os artistas superficiais acerca da escolha do material é problemática porque ignora o constrangimento do material e para um material específico, que impera nos procedimentos técnicos e no seu progresso. A escolha do material, a utilização e a limitação na sua aplicação, são um aspecto essencial da produção. Mesmo a expansão para o desconhecido, o alargamento para lá do estado do material dado, é em larga medida uma função sua e da crítica que ele, por seu lado, condiciona. O conceito de material é pressuposto por alternativas como esta: um compositor ou opera com sons inseridos na tonalidade e reconhecíveis em toda a parte como seus derivados, ou os elimina radicalmente; alternativa semelhante à da arte figurativa ou não figurativa, perspectivista ou aperspectivista. Nos próximos vinte anos, dever-se-ia tomar consciência do conceito de material, se se abstrair do hábito linguístico daqueles cantores que, atormentados pelo sentimento da sua musicalidade duvidosa, se vangloriam do seu material. Depois da teoria hegeliana da obra de arte romântica, subsiste o erro de que as formas teriam a ver com o pré-estabelecimento de formas predominantes e também com a obrigatoriedade dos materiais; o alargamento dos materiais disponíveis, que escarnece das antigas fronteiras entre os géneros artísticos, é apenas o resultado da emancipação histórica do conceito artístico de forma. Este alargamento é, desde o exterior, muito sobrestimado; as recusas que não só o gosto, mas também o estado do material, impõem aos artistas, compensam-no. É extremamente escasso o material abstractamente disponível que pode ser utilizável de modo concreto, portanto, sem colidir com o estado do espírito. O material também não é um material natural, mesmo se aos artistas se apresenta como tal, mas inteiramente histórico. A sua posição pretensamente soberana constitui o resultado do abalo de toda a ontologia artística e este declínio afecta igualmente os materiais. Eles não dependem menos das transformações da técnica do que esta dos materiais, que ela respectivamente elabora. É evidente quão frequentemente o compositor que opera com material tonal o recebe da tradição. Se, no entanto, para criticar este último, ele utiliza um material autónomo, totalmente purificado de conceitos como consonância e dissonância, acorde perfeito e diatónica, o negado encontra-se então contido na negação. Tais obras falam em virtude dos tabus que irradiam; a falsidade ou, pelo menos, o carácter de choque de todo o acorde perfeito, que elas se autorizam, fomenta este fenómeno e a monotonia censurada com prazer na arte radicalmente moderna tem aqui a sua causa objectiva. O rigorismo da evolução mais recente que, finalmente, no material emancipado e até às fibras mais íntimas do composto ou do pintado, elimina os resíduos do elemento tradicional e negado, obedece por isso mais manifestamente à tendência histórica, na ilusão do puro dado do material sem qualidade. A desqualificação do material, na superfície a sua desistoricização, é ela própria a sua tendência histórica enquanto tendência da razão subjectiva. Tem os seus limites ao abandonar no material as suas determinações históricas.

Não deve remover-se apodicticamente do conceito de material o que, na antiga terminologia, se chama a matéria [*Stoff*], e, em Hegel, os *sujets*. Enquanto que o conceito de matéria concerne sempre à arte, ele está, na sua imediatidade, incontestavelmente em declínio como um elemento a extrair da realidade exterior e, em seguida, a elaborar desde Kandinsky, Proust e Joyce. Paralelamente à crítica do elemento pré-dado heterogeneamente, ao que não é esteticamente assimilável, aumenta o mal-estar perante os chamados grandes temas, a que Hegel e Kierkegaard, e recentemente também muitos teóricos e dramaturgos marxistas, atribuem tanto peso. Que as obras adquiram a sua dignidade ao ocupar-se de quaisquer acontecimentos sublimes – cuja sublimidade é quase sempre apenas fruto de ideologia, de respeito do poder e da grandeza – é desmascarado desde que Van Gogh pintou uma cadeira ou alguns girassóis de tal modo que os quadros ribombam com a tempestade de todas as emoções, em cuja experiência o indivíduo da sua época registava pela primeira vez a catástrofe histórica. Depois que isso se tornou manifesto, deveria também mostrar-se na arte mais antiga quão pouco a sua autenticidade depende da relevância enganadora ou mesmo real dos seus objectos. O que existe em Delft, para Vermeer? Não tem mais valor, segundo uma expressão de Kraus, uma goteira bem pintada do que um palácio mal pintado? «A partir de uma série isolada de acontecimentos edifica-se para o olho lúcido um mundo de perspectivas, de ambiências e de comoções, e a poesia de porteira torna-se poesia de porteira que só pode ser condenada por aquela debilidade oficial para a qual um palácio mal pintado é preferível a uma goteira bem pintada.»(62) A estética

---

(62) Karl Kraus, *Literatur und Lüge*, ed. por H. H. Fischer, Munique, 1958, p. 14.

hegeliana do conteúdo, enquanto estética dos temas [*Stoffe*], sublinha adialecticamente, num espírito idêntico a muitas das suas intenções, a objectivação da arte mediante a sua relação grosseira com os objectos. Hegel rejeitou verdadeiramente, na estética, a entrada do momento mimético. No idealismo alemão, a viragem para o objecto está sempre associada à trivialidade; isso aparece do modo mais impressionante nos parágrafos sobre pintura histórica do terceiro livro do *Mundo como Vontade e Representação*. A eternidade idealista desmascara-se na arte enquanto *kitsch:* a ele se abandona quem adere às suas categorias inalienáveis. Brecht tornou-se insensível a tal respeito. No texto sobre as «Cinco dificuldades na escrita da verdade», escreve: «Não é, por exemplo, falso que as cadeiras têm superfícies para se sentar e que a chuva cai de cima para baixo. Muitos poetas escrevem verdades deste tipo. Assemelham-se aos pintores que cobrem de natureza morta as paredes dos barcos em vias de se afundar. A nossa primeira dificuldade não existe para eles e, no entanto, têm uma boa consciência. Imperturbados pelos poderosos, não desconcertados igualmente pelos gritos dos violentados, borram os seus quadros. A absurdidade do seu procedimento suscita neles próprios um «profundo» pessimismo que vendem a bom preço e que seria verdadeiramente mais justificado para outros, perante estes mestres e estas vendas. Aqui, nem sequer é fácil reconhecer que as suas verdades são verdades sobre cadeiras ou a chuva. Ressoam habitualmente de um modo inteiramente diferente, como verdades sobre coisas importantes. Pois a configuração artística consiste precisamente em conferir importância a uma coisa. Só por um olhar preciso se reconhece que elas dizem unicamente: «Uma cadeira é uma cadeira» e «Ninguém pode impedir que a chuva caia para baixo»(63). É uma brincadeira. Ela provoca com razão a consciência cultural oficial, que também integrou em si a cadeira de Van Gogh como peça de mobiliário. Se, contudo, daí se quisesse extrair uma norma, ela seria simplesmente regressiva. Intimidar não serve de nada. Na realidade, a cadeira pintada pode ser algo de muito importante, na medida em que não se prefere desdenhar o termo ampolado de importância. No *como* da maneira de pintar, podem sedimentar-se experiências incomparavelmente muito mais profundas e até socialmente mais relevantes do que nos retratos fiéis de generais e de heróis da revolução. Num olhar retrospectivo, tudo o que é deste tipo transforma-se em Galeria dos Espelhos de Versalhes em 1871, mesmo se os generais imortalizados em poses históricas devessem dirigir os exércitos vermelhos, que ocupam países em que a revolução não teve lugar. Semelhante problemática de temas, que tiram a sua relevância da realidade, estende-se também às intenções que entram nas obras. Estas intenções gostariam de ser algo de espiritual para si; introduzidas na obra de arte, constituem um tema como Meier, burgomestre de Basileia. O que um artista pode dizer di-lo unicamente – e Hegel também o sabia – através da acção da forma, não permitindo a esta que o diga. Entre as fontes de erro da interpretação corrente e da crítica das obras de arte, a mais funesta é a confusão da intenção – do que o artista, como se refere em ambos os lados, quer dizer – com o conteúdo. Em reacção a isso, o conteúdo estabelece-se cada vez mais nas zonas não ocupadas pelas intenções subjectivas dos artistas, enquanto que as obras, cuja intenção se impõe quer como *fabula docet* quer como tese filosófica, bloqueiam o conteúdo. O facto de uma obra ser demasiado reflectida não é apenas ideologia, mas tem a sua verdade por ser demasiado pouco reflectida: não reflectida contra a insistência da própria intenção. O procedimento filológico que se imagina possuir firmemente o conteúdo apoia-se de modo imanente no facto de extrair tautologicamente das obras de arte o que aí fora previamente introduzido; a bibliografia crítica sobre Thomas Mann fornece disso o exemplo mais terrificante. Sem dúvida, uma tendência, também ela autêntica, da literatura favorece semelhante uso: o facto de que a evidência ingénua e o seu carácter de ilusão lhe aparecem tecidos de fios brancos, que ela não nega a reflexão e reforça compulsivamente o estrato intencional. Isto facilmente fornece à consideração não intelectual um substituto confortável do espírito. Importa, por uma reflexão reiterada sobre a própria coisa, como aconteceu nas suas maiores realizações modernas, incorporar nas obras de arte o elemento reflexivo, em vez de as tolerar como temas suplementares.

---

(63) Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, *op. cit.*, t. 18, p. 225.

A intenção das obras de arte, porém, é muito pouco o seu conteúdo – não porque não esteja garantido a qualquer intenção, por mais sobriamente que esteja aprontada, que a obra a realize –: apenas um rigorismo obtuso a poderia desqualificar como momento. As intenções têm o seu lugar na dialéctica entre o pólo mimético e a sua *méthexis* na *Aufklärung:* não só como força subjectivamente motriz e organizadora que, em seguida, imerge na obra, mas também na sua própria objectividade. O facto de que a esta obra seja recusada a pura indiferença confere às intenções tanta independência particular como aos outros momentos; seria preciso já colocar-se para além da complexão das obras de arte importantes por amor do *thema probandum,* se se quisesse negar que, embora variando historicamente, a sua importância está em relação com a intenção. Se o material é verdadeiramente na obra de arte a resistência contra a sua pura identidade, então o processo desta identidade é também essencialmente nas obras o processo entre material e intenção. Sem esta, estrutura imanente do princípio identificador, tão-pouco existiria forma como sem os impulsos miméticos. O excedente das intenções revela que a objectividade das obras não é simplesmente redutível à mimese. O suporte objectivo das intenções nas obras que sintetiza as intenções particulares de cada uma é o sentido. A sua relevância persiste, não obstante toda a problemática a que ele está subjacente, apesar de toda a evidência de que, nas obras de arte, ele não tem a última palavra. O sentido da *Ifigénia* de Goethe é a humanidade. Se esta fosse apenas implícita, pensada abstractamente pelo sujeito poético, se fosse, segundo a expressão de Hegel e como em Schiller, uma «sentença», seria realmente indiferente para a obra. Mas visto que ela, em virtude da linguagem, se torna também mimética e se aliena no elemento não conceptual, sem lhe sacrificar o seu carácter conceptual, adquire uma frutuosa tensão relativamente ao conteúdo, ao poetizado. O sentido de um poema como *Clair de Lune* de Verlaine não deve fixar-se como algo de significado; contudo, ele ultrapassa a incomparável tonalidade dos versos. Aqui, a sensualidade é também intenção: a felicidade e a tristeza que acompanham o sexo, logo que ele imerge em si e nega o espírito como ascese, são o conteúdo; a ideia impecavelmente representada de uma sensualidade do sentido afastada do sentido. Nesta característica, central para toda a arte francesa do final do século XIX e do princípio do século XX, e também de Debussy, oculta-se o potencial da modernidade radical; os laços de ligação histórica não faltam. Inversamente, o facto de saber se a intenção se objectiva em poetizado constitui o ponto de partida, se é que também não o *telos* da crítica; as linhas de ruptura entre aquela intenção e o que é alcançado, que dificilmente faltam numa obra de arte contemporânea não são menos cifras do seu conteúdo do que o que foi alcançado. Mas, uma crítica superior, a crítica da verdade ou inverdade do conteúdo torna-se muitas vezes crítica imanente mediante o conhecimento das relações entre a intenção e o poetizado, o pintado e o composto. Ela nem sempre fracassa na fraqueza da configuração subjectiva. A falsidade da intenção transtorna o conteúdo de verdade objectivo. Se o que deve ser conteúdo de verdade é falso em si, então inibe a consonância imanente. Semelhante falsidade costuma ser mediatizada pela falsidade da intenção: ao nível formal mais elevado, *O Caso Wagner*. – Para a tradição da estética, em grande parte também segundo a arte tradicional, a definição da totalidade da obra de arte era como a de uma coerência de sentido. A interacção do todo e das partes deve de tal modo marcá-la como uma plenitude de sentido que a substância de semelhante sentido coincide com o conteúdo metafísico. Porque a coerência de sentido se constituiu através da relação dos momentos, não de um modo atomístico em qualquer dado sensível, deve nele ser apreensível o que, com razão, se poderia chamar o espírito das obras. Que o elemento espiritual de uma obra de arte seja tanto como a configuração dos seus momentos não seduz simplesmente, mas é verdade relativamente a toda a reificação ou materialização grosseiras do espírito e do conteúdo das obras. Para tal sentido contribui mediata ou imediatamente tudo o que aparece, sem que tudo o que aparece deva ter necessariamente o mesmo peso. A diferenciação dos pesos foi um dos meios mais eficazes de articulação: por exemplo, a distinção entre o episódio

tético principal e as transições e, sobretudo, entre o essencial e os acidentes, por mais necessários que sejam. Tais diferenciações foram na arte tradicional em grande parte dirigidas por esquemas; com a crítica que lhes foi feita, tornaram-se problemáticas: a arte tende para tipos de procedimento, nos quais tudo o que acontece, se aproxima muito do ponto central onde todo o elemento acidental suscita a suspeita de um ornamento supérfluo. Eis uma das mais consideráveis dificuldades da articulação da arte nova. A autocrítica irresistível da arte, o imperativo de uma configuração sem falhas, parecem contrapor-se-lhe e fomentar em toda a arte, como sua condição, o momento caótico que a espreita. A crise da possibilidade de diferenciação suscita frequentemente, mesmo nas obras de altíssimo nível formal, um elemento indiferenciado. As tentativas de defesa perante tal fenómeno devem quase sempre sem excepção, se bem que muitas vezes de modo latente, contrair empréstimos no fundo a que se opõem: também aqui convergem o domínio total do material e o movimento para o difuso.

Que as obras de arte, segundo a fórmula altamente paradoxal de Kant, sejam «sem fim» [*ohne Zweck*], isto é, separadas da realidade empírica, e não persigam nenhuma intenção útil para a autoconservação e a vida, impede qualificar o sentido como fim, apesar da sua afinidade com a teleologia imanente. Mas, torna-se cada vez mais difícil às obras de arte constituírem-se como coerência de sentido. Respondem a isso, finalmente, com a recusa da ideia de tal coerência. Quanto mais a emancipação do sujeito demole todas as representações de uma ordem pré-dada e doadora de sentido, tanto mais problemático se torna o conceito do sentido como refúgio da teologia declinante. Já antes de Auschwitz era uma mentira afirmativa, relativamente às experiências históricas, o atribuir um sentido positivo à existência. Isso tem consequências na forma das obras de arte. Se elas nada mais têm fora de si mesmas a que possam aderir sem ideologia, de nenhum modo se pode estabelecer por um acto subjectivo o que lhes falta. Tal carência foi suplantada pela sua tendência à subjectivização e esta não é um acidente da história do espírito, mas é conforme ao estado da verdade. A auto-reflexão crítica, tal como é inerente a toda a obra de arte, agudiza a sua sensibilidade contra todos os momentos que nela reforçam tradicionalmente o sentido; mas assim também contra o sentido imanente das obras e as suas categorias fundadoras de sentido. Pois o sentido, em que a obra de arte se sintetiza, não pode ser apenas algo que lhe incumbe elaborar, nem também a sua substância. Ao apresentá-lo e produzi-lo esteticamente, a totalidade da obra reproduz o sentido. Só é legítimo nela na medida em que ele é objectivamente mais do que o seu sentido próprio. Ao esgotarem sempre impiedosamente a coerência fundadora de sentido, as obras de arte voltam-se contra essa coerência e contra o sentido em geral. O trabalho inconsciente do génio artístico no sentido da obra enquanto algo de substancial e fundamental suprime tal sentido. A produção vanguardista dos últimos decénios tornou-se autoconsciência deste estado de coisas, transformou-o em sua temática e transpô-lo para a estrutura das obras. É fácil convencer o neo-dadaísmo da sua falta de referência política e de o rejeitar como absurdo e sem finalidade, nos dois sentidos da palavra. Mas, a esse respeito, esquece-se que os produtos manifestam o que lhes advém do sentido, sem consideração por si mesmos enquanto obras de arte. A obra de Beckett pressupõe já esta experiência como evidente, impele-a contudo mais longe do que a negação abstracta do sentido ao fazer entrar, mediante a sua factura, esse processo nas categorias tradicionais da arte, ao suprimi-las concretamente e ao extrapolar outras do nada. A inversão, que aí tem lugar, não é evidentemente do estilo de uma teologia que já retoma o fôlego quando se discute o seu domínio, da mesma maneira que incide o juízo, como se, no fim do túnel da absurdidade metafísica, da representação do mundo como inferno, aparecesse a luz; com razão Günther Anders defendeu Beckett contra os que dele fazem um autor afirmativo(64). As peças de Beckett são absurdas, não pela ausência de todo e qualquer sentido – seriam, então, irrelevantes –, mas porque põem o sentido em questão. Desenrolam a sua história.

---

(64) Cf. Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, 2.ª ed., Munique, 1956, p. 213 ss.

Assim como a sua obra é dominada pela obsessão de um nada positivo, assim também o é pela obsessão de uma absurdidade por assim dizer merecida, sem que no entanto esta possa ser reclamada como sentido positivo. Contudo, a emancipação das obras de arte relativamente ao seu sentido torna-se esteticamente rica de sentido logo que se realiza no material estético: precisamente porque o sentido estético não se confunde imediatamente com o sentido teológico. As obras de arte, que se despojam da aparência de todo o aspecto significante, nem por isso perdem a sua semelhança com a linguagem. Exprimem com a mesma precisão que as obras tradicionais o seu sentido positivo como sentido da sua absurdidade. A arte encontra-se, hoje, para isso capacitada: pela negação consequente do sentido, presta justiça aos postulados que outrora constituíam o sentido das obras. As obras de mais elevado nível formal, desprovidas de sentido ou a ele alheias, são, pois, mais do que simplesmente absurdas, porque o seu sentido cresce na negação do sentido. A obra que nega rigorosamente o sentido está obrigada, por tal lógica, à mesma coerência e unidade que outrora devia presentificar o sentido. As obras de arte, mesmo contra sua vontade, tornam-se contextos de sentido ao negarem o sentido. Enquanto que a crise do sentido radica numa problemática de toda a arte, na sua recusa perante a racionalidade, a reflexão não consegue eludir a questão de se a arte, mediante a demolição do sentido e o que justamente parece absurdo à consciência quotidiana, se lança nos braços da consciência reificada, do positivismo. Mas, o limiar entre uma arte autêntica, que assume em si a crise do sentido, e uma arte resignativa, consiste em proposições protocolares, no sentido literal e figurado do termo, de modo que, nas obras importantes, a negação do sentido se constitui como elemento negativo, e nas outras se reproduz obstinadamente de uma maneira positiva. Tudo depende de se o sentido é inerente à negação do sentido na obra de arte ou se tal negação se adapta às contingências; de se a crise do sentido está reflectida na obra ou se ela permanece imediata e, por isso, estranha ao sujeito. Fenómenos-chave podem também ser certas obras musicais como o *Concerto para piano* de John Cage, que se impõem como lei uma contingência impiedosa e, portanto, algo que se assemelha ao sentido: recebem a expressão do horror. No entanto, em Beckett, a unidade paródica de lugar, tempo e acção age por episódios habilmente construídos e pensados e pela catástrofe, que consiste no simples facto de ela não aparecer. Verdadeiramente, um dos enigmas da arte e testemunho do poder da sua logicidade é que todo o rigor lógico radical, mesmo a que se chama absurda, termina em algo de semelhante ao sentido. Mas, isso não é tanto a confirmação da sua substancialidade metafísica que se apodera de toda a obra completamente elaborada quanto a confirmação do seu carácter de aparência: a arte é finalmente aparência por não poder esquivar-se à sugestão de sentido no seio do absurdo. No entanto, as obras de arte que negam o sentido devem também ser deslocadas na sua unidade; eis a função da montagem, que tanto desaprova a unidade pela disparidade evidente das partes como, enquanto princípio formal, contribui para a sua restauração. É conhecida a relação entre a técnica de montagem e a fotografia. Aquela tem no cinema o lugar que lhe é adequado. Justaposição sacudida e descontínua de sequências, o corte de imagens, utilizado como meio artístico, quer estar ao serviço das intenções, sem que seja afectada a ausência de intenções da simples existência, que o filme visa. O princípio de montagem de nenhum modo é um truque para integrar na arte a fotografia e os seus derivados, apesar da sua dependência redutora relativamente à realidade empírica. A montagem ultrapassa antes imanentemente a fotografia, sem a infiltrar de magia fácil, mas também sem sancionar como norma a sua coisalidade: autocorrecção da fotografia. A montagem apareceu como antítese de toda a arte carregada de atmosfera e, em primeiro lugar, como antítese do impressionismo. Este decompunha os objectos em elementos mais pequenos que, depois, ressintetizava, elementos predominantemente tirados do âmbito da civilização técnica ou da sua amálgama com a natureza para as atribuir, sem rotura, ao contínuo dinâmico. Ele queria salvar esteticamente o elemento alienado, heterogéneo, na reprodução. Esta concepção revelou-se tanto menos sólida quanto mais aumentava a preponderância do elemento prosaico coisal sobre o sujeito vivo: a subjectivação da objectividade regrediu em romantismo, tal como foi sentida flagrantemente não só no *Jugendstil*, mas também nos produtos tardios do autêntico impressionismo. Contra tal subjectivação protesta a montagem, descoberta na colagem dos cortes de jornais e coisas semelhantes, nos anos heróicos do cubismo. A aparência da arte, mesmo se esta mediante a configuração da empiria heterogénea com ela está reconciliada, deve romper-se, enquanto a obra introduz em si as ruínas literais e não fictícias da empiria, reconhece a rotura e a transforma em efeito estético. A arte quer confessar a sua impotência perante a totalidade do capitalismo tardio e inaugurar a sua supressão. A montagem é a capitulação intra-estética da arte perante o que lhe é heterogéneo. A negação da síntese torna-se princípio de configuração. A montagem, além disso, deixa-se guiar inconscientemente por uma utopia nominalista: a de não mediatizar pela forma ou pelo conceito os factos puros e de se alienar irremediavelmente da sua facticidade. Sobre eles importa chamar a atenção para o método que a teoria do conhecimento chama o método deíctico. A obra de arte quer trazê-los à linguagem, enquanto eles próprios nela falam. Assim inicia a arte o processo contra a obra de arte enquanto coerência de sentido. Pela primeira vez na evolução da arte, os resíduos da montagem assinalam o sentido de cicatrizes visíveis. Isso coloca a montagem num contexto muito mais considerável. Toda a modernidade após o impressionismo, e também as manifestações radicais do expressionismo, renega a aparência de um contínuo criador na unidade subjectiva da experiência, no «fluxo de vivências». Rompe-se o entrelaçado, a imbricação organicista, destrói-se a crença de que um se molda vivo ao outro, a menos que a imbricação não seja tão compacta e enovelada que, por isso mesmo, se feche ao sentido. O princípio de construção estética, o primado radical da totalidade sistemática sobre os pormenores e a sua relação na micro-estrutura constituem o complemento disso; segundo a micro-estrutura, toda a arte nova se deveria chamar montagem. Os elementos não integrados são comprimidos pela instância superior do todo, de maneira que a totalidade força a coerência inexistente das partes e se transforma assim novamente em aparência de sentido. Semelhante unidade outorgada regula-se pelas tendências dos pormenores na arte nova, pela «vida instintiva dos sons» ou das cores, e conforma-se tão musicalmente com as exigências harmónicas e melódicas que se faz um uso mais completo de todos os tons disponíveis da escala cromática. Sem dúvida, esta tendência em si mesma também é derivada da totalidade do material, do espectro, de modo mais sistemático do que verdadeiramente espontâneo. A ideia de montagem e de construção com ela profundamente ligada torna-se incompatível com a da obra de arte radical e totalmente constituída, com a qual, por vezes, se sabia idêntica. O princípio da montagem, enquanto acção contra a unidade orgânica obtida sub-repticiamente, estava fundada no choque. Depois de este se ter suavizado, as montagens tornam-se de novo uma simples matéria indiferente; o procedimento já não basta para operar por contacto a comunicação entre o estético e o extra-estético, o interesse neutraliza-se em interesse histórico-cultural. Mas, se ele se atém, como no cinema comercial, às intenções da montagem, então transforma-se em intenção que soa a falso. A crítica do princípio de montagem transborda para o construtivismo, no qual tal princípio se disfarça, precisamente porque a configuração construtivista é conseguida à custa dos impulsos individuais, em última análise, do momento mimético e, assim, ameaça falhar o seu objectivo. O próprio funcionalismo, tal como o representa o construtivismo no seio da arte não-funcional, cai sob a crítica da aparência: o que se comporta de um modo puramente adequado não o é na medida em que, pela configuração, isso corta a via desejada pelo que há a estruturar; pretende uma finalidade imanente que não o é: a crítica da aparência atrofia a teleologia dos momentos singulares. O funcionalismo revela-se ideologia: a unidade sem falha que como tal se apresenta a obra de arte funcional ou técnica não é atingida. Nas lacunas – mínimas – entre todo o elemento particular nas obras construtivistas escancara-se o uniformizado, de modo semelhante aos interesses particulares socialmente reprimidos sob a administração total. O processo entre o todo e o singular é, depois do fracasso da instância superior, remetido para o inferior, para os impulsos dos pormenores, em conformidade com o estádio nominalista. A arte em geral só pode conceber-se sem esta usurpação de um elemento englobante pré-dado. As manchas indeléveis nas obras puramente expressivas e orgânicas oferecem uma analogia com a práxis anti-orgânica da montagem. Esboça-se uma antinomia. As obras de arte, que são comensuráveis à experiência estética, seriam de tal modo ricas de sentido que sobre elas vela um imperativo estético: é o que importa e, na obra de arte, daí tudo depende. Em sentido oposto vai a evolução que foi desencadeada por esse ideal. A determinação absoluta que exprime que tudo acaba por possuir a mesma importância, que nada subsiste fora do contexto, converge, segundo a opinião de György Ligeti, com a contingência absoluta. Retrospectivamente, isso corrói simplesmente a legalidade estética. A ela está sempre ligada, um momento de legalidade, da regra lúdica, de contingência. Se, depois do início dos tempos modernos, e drasticamente na pintura holandesa do século XVII e nos começos do romance inglês, a arte absorveu em si momentos contingentes da paisagem e do destino como momentos não construíveis a partir da ideia, não pertencentes a nenhum *ordo* de vida superior, para nesses momentos insuflar a partir da liberdade um sentido no interior do contínuo estético, a impossibilidade da objectividade do sentido, oculta primeiramente no longo período da ascensão burguesa, acabou também por transferir, em virtude do sujeito, a própria coerência de sentido para a contingência, que outrora a figuração teve a pretensão de designar. A evolução para a negação do sentido torna-a semelhante a este. Enquanto que esta é inevitável e tem a sua verdade, ela é acompanhada, numa escala diferente, por um elemento inimigo da arte, simplesmente mecânico, e que reprivatiza a tendência evolutiva; esta transição vai a par com a exterminação da subjectividade estética, em virtude da sua própria lógica; ela tem de pagar pela inverdade da aparência estética que produziu. Também a chamada literatura absurda compartilha, nos seus representantes mais elevados, a dialéctica, ao exprimir enquanto coerência de sentido, em si teleologicamente organizada, que não existe nenhum sentido e que, assim, conserva na negação determinada a categoria do sentido; eis o que torna possível e exige a sua interpretação.

Categorias como a unidade e mesmo a harmonia não se esvanecem, mediante a crítica do sentido, sem deixar vestígios. A antítese determinada de toda a obra de arte à simples empiria exige a sua coerência. De outro modo, através das lacunas da estrutura penetraria, como na montagem, e de um modo abrupto, aquilo contra o qual se fecha a estrutura. Isso é verdade no conceito tradicional de harmonia. O que dele sobrevive dissolve-se, com a negação do culinário, no cume, o todo, por já não estar previamente ordenado aos pormenores. Mesmo quando a arte se revolta contra a sua neutralização em algo de contemplativo e insiste no seu aspecto extremo de incoerência e de dissonância, esses seus momentos são momentos de unidade; sem esta eles nem sequer poderiam ter dissonância. Mesmo quando a arte, sem restrição mental, obedece à inspiração, o princípio de harmonia; metamorfoseado até à incognoscibilidade, está em jogo, porque as inspirações, para que contem e segundo o modo de expressão dos artistas, devem ser adequadas; está aqui subentendida a intervenção de um elemento organizado, consonante, pelo menos como ponto de fuga. À experiência estética, bem como aliás à experiência teórica, é familiar o facto de as inspirações inadequadas desaparecerem porque impotentes. A logicidade paratáctica da arte consiste no equilíbrio dos elementos coordenados, naquela homeóstase em cujo conceito a harmonia estética acaba por se sublimar. Semelhante harmonia estética é, perante os seus elementos, algo de negativo, de dissonante a seu respeito: a estes advém-lhes algo de semelhante ao que acontecia outrora na música aos sons isolados na pura consonância, ao acorde perfeito. Assim, a harmonia estética qualifica-se também a si mesma como momento. A estética tradicional engana-se ao exagerar esse momento, a relação do todo com as partes, ao todo absoluto, erigindo-a em totalidade. Mediante esta confusão, a harmonia transforma-se no triunfo sobre o heterogéneo e o emblema de uma positividade ilusória. A ideologia filosófico-cultural para a qual o fechamento, o sentido e a positividade são sinónimos, reduz-se regularmente a uma *laudatio temporis acti*. Outrora, nas sociedades fechadas, cada obra de arte tinha o seu lugar, a sua função e legitimação e era apreciada pelo seu fechamento, ao passo que hoje se constrói no vazio e a obra de arte está mesmo em si condenada ao fracasso. O teor de tais considerações, que se mantêm a uma distância demasiado segura da arte e se julgam injustamente superiores às necessidades intra-estéticas é tão evidente que é melhor reconduzi-las à sua justa significação do que suprimi-las abstractamente por causa do seu papel e assim, já que não se subscrevem, as conservar na medida do possível. A obra de arte não precisa de modo algum de uma ordem apriórica na qual seria recebida, protegida e aceite. Se hoje já nada é coerente, é porque a coerência de outrora era falsa. O fechamento do sistema de referência estético e, em última análise, extra-estético e a dignidade da própria obra de arte já não correspondem. A problematicidade do ideal de uma sociedade fechada comunica-se também ao ideal da obra de arte fechada. Incontestavelmente, as obras de arte, como repetem inabalavelmente os reaccionários, perderam o seu empenhamento. A passagem à abertura torna-se *horror vacui;* que elas falem anonimamente e, por fim, no vazio, mesmo de modo imanente, não lhes coube apenas em sorte: devem a sua autenticidade e a sua relevância a tal facto. O que se inscreve problematicamente na esfera estética provém daí; o resto tornou-se presa do tédio. Toda a obra de arte contemporânea, para o ser, está exposta ao perigo do fiasco total. Se, no seu tempo, Hermann Grab celebrava o facto de a preformação do estilo na música de piano do século XVII e do princípio do século XVIII não permitir algo de manifestamente mau, poder-se-ia objectar que precisamente o bom enfático aí não era possível. Bach foi incomparavelmente superior à música a ele anterior e à do seu tempo porque eliminou essa preformação. O próprio Lukács da *Teoria do Romance* teve de conceder que as obras de arte tinham infinitamente ganho em riqueza e em profundidade após o fim das épocas pretensamente ricas de sentido(65). A favor da sobrevivência do conceito de harmonia como momento fala o facto de as obras de arte, que protestam contra o ideal matemático de harmonia e contra as exigências de relações simétricas e buscam a assimetria absoluta, não serem desprovidas de toda a

---

(65) Cf. Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik,* 2.ª ed., Neuwied a. R. e Berlim, 1963, passim.

simetria. A assimetria, segundo o seu valor linguístico-artístico só pode conceber-se em relação à simetria; uma prova muito recente disso são os fenómenos que Kahnweiler chama fenómenos de distorção em Picasso. De modo análogo, a nova música da tonalidade abolida adquiriu a sua reverência ao desenvolver uma extrema sensibilidade contra os seus próprios rudimentos; dos primeiros tempos da atonalidade provém uma expressão irónica de Schönberg segundo a qual a «mancha lunar» do *Pierrot lunaire* teria sido trabalhada de acordo com as regras de princípio estrito, as consonâncias seriam apenas preparadas e permitidas em maus compassos. Quanto mais progride a dominação real da natureza tanto mais penoso se torna para a arte reconhecer em si mesma o seu progresso necessário. No ideal de harmonia, suspeita ela uma familiaridade com o mundo administrado, enquanto que, porém, a sua oposição àquele mundo prolonga a dominação natural com uma autonomia crescente. Ela é tanto seu próprio afazer como o seu contrário. Quão frequentemente tais inervações da arte se confundem com a sua posição na realidade podia sentir-se, durante os primeiros anos do pós-guerra, nas cidades alemãs bombardeadas. Perante o caos personificado, a ordem óptica, que o sensório estético tinha há muito repelido de si, pareceu de novo sedutora e benéfica. Mas, a natureza rapidamente invasora, a vegetação nas ruínas, preparava o fim merecido de todo o romantismo da natureza vivido nas férias. Por um instante histórico, reapareceu o que a estética tradicional tinha chamado o «prazer» das relações harmónicas e simétricas. Se a estética tradicional, incluindo Hegel, sabia celebrar a harmonia do belo natural, ela projectava a auto-satisfação da dominação sobre o dominado. A mais recente evolução da arte deveria ter o seu elemento qualitativamente novo no facto de, pela alergia às harmonizações, gostar de as eliminar enquanto negadas verdadeiramente uma negação da negação com a sua fatalidade, isto é, a passagem auto-satisfeita a uma nova positividade, a ausência de tensão de tantos quadros e músicas dos decénios após a guerra. A falsa positividade é o lugar tecnológico da perda de sentido. O que, nos tempos heróicos da arte contemporânea, foi percebido como seu sentido, reteve os momentos de ordem como negados de modo

determinado; a sua liquidação reduz-se ao efeito de uma identidade sem fricção e vazia. Mesmo as obras de arte libertas das representações da harmonia e da simetria são formalmente caracterizadas pela semelhança e contraste, pela estática e dinâmica, pela fixação, pelos campos de transição, pela evolução, identidade e retorno. A diferença entre a primeira aparição de um dos seus elementos e a sua repetição, por mais modificada que seja, não pode ser completamente eliminada pelas obras. A capacidade de sentir e utilizar as relações de harmonia e de simetria na sua forma mais abstracta torna-se sempre mais subtil. Onde, por exemplo, antigamente, na música, uma retomada mais ou menos rigorosa velava pela simetria, basta por vezes uma vaga semelhança de timbres em diferentes lugares para restabelecer a simetria. A dinâmica tirada de toda a referência estática e que deixa de ser legível numa fixidez que lhe é contrária, transforma-se em algo de flutuante, de não progressivo. A *Zeitmasse* de Stockhausen lembra, na sua maneira de manifestação, uma cadência totalmente composta, uma dominante completamente composta e, no entanto, estática. Hoje, porém, tais invariantes tornam-se o que são apenas no contexto da mudança; quem os extrai da complexão dinâmica da história bem como da obra particular, imediatamente os altera.

Porque o conceito de ordem espiritual não tem nenhum valor, também não se deve transpor do raciocínio cultural para a arte. No ideal do fechamento da obra de arte misturam-se elementos dissemelhantes: a necessidade incondicional da coerência, a utopia sempre frágil da reconciliação na imagem e a nostalgia do sujeito objectivamente enfraquecido por uma ordem heterónoma, um elemento central da ideologia alemã. Os instintos autoritários que, temporariamente, deixam de se satisfazer imediatamente, pacificam-se na *imago* de uma cultura absolutamente fechada, que garantiria o sentido. O fechamento por si mesmo, independentemente do conteúdo de verdade e das condições do fechado, é uma categoria à qual conviria efectivamente a censura ominosa do formalismo. Sem dúvida, não é por isso que as obras de arte positivas e afirmativas – a quase totalidade das obras tradicionais – se devem varrer ou defender apressadamente mediante o argumento demasiado abstracto de que também elas são críticas e negativas, devido à sua oposição abrupta à empiria. A crítica filosófica do nominalismo irreflectido proíbe que se reclame sem mais a via da negatividade progressista – negação do sentido objectivamente constrangente – como senda do progresso da arte. Por muito mais estruturado que seja em si um *lied* de Webern, – a universalidade da linguagem na *Viagem de Inverno* de Schubert confere a esta música um momento de superioridade. Enquanto que só o nominalismo da arte ajuda a adquirir completamente a sua linguagem, nenhuma linguagem, porém, é radical sem o *medium* de um elemento universal para lá da pura particularização, embora dela precise. Este elemento englobante implica algo de afirmativo: pode encontrar-se no termo de conivência. A afirmação e a autenticidade estão amalgamados em não pequeno grau. Se não é um argumento contra nenhuma obra particular, em todo o caso é um argumento contra a linguagem da arte enquanto tal. A nenhuma arte falta o vestígio da afirmação, na medida em que qualquer uma, pela sua simples existência, se eleva sobre a miséria e a humilhação do simples existente. Quanto mais a arte se deve a si mesma, quanto mais as suas obras são configuradas de modo rico, denso e fechado, tanto mais ela tende para a afirmação ao sugerir, pouco importa em que sentido, que as suas próprias qualidades são as do ente-em-si, para além da arte. A aprioridade do afirmativo é o seu lado nocturno e ideológico. Ela traz o reflexo da possibilidade ao existente, mesmo na sua negação determinada. Este momento de afirmação desaparece da imediatidade das obras de arte e do que elas dizem e passa por alto, sobretudo, o facto de que elas o dizem(66). Que o espírito do mundo não cumpra o que promete confere antes, hoje, às obras afirmativas do passado algo de chocante, mais ainda do que se elas fossem verdadeiramente ideológicas; hoje, nas obras perfeitas, a sua própria perfeição aparece malignamente mais como monumento de poder do que como uma transfiguração demasiado transparente para suscitar resistência. O cliché afirma que as grandes obras são irresistíveis.

---

(66) Cf. T. W. Adorno, «Ist die Kunst heiter?» in: *Süddeutsche Zeitung*, 15-16.7. 1967, n.º 168.

Elas tanto prolongam assim a violência como a neutralizam; a sua falta é a sua inocência. A arte nova, com a sua fraqueza, as suas manchas, a sua falibilidade, é a crítica da arte da tradição, mais forte e mais conseguida em muitas coisas: crítica do sucesso. Ela tem a sua base na insuficiência no que aparece suficiente; não só na sua essência afirmativa, mas também no facto de lhe não pertencer ser o que ela quer ser. Pensa-se, por exemplo, nos aspectos de *puzzle* do classicismo musical, na importância do elemento mecânico nos procedimentos de Bach, no arranjo, decretado a partir de cima, do que durante séculos reinou sob o nome de composição na grande pintura para se tornar, como observou Valéry, subitamente indiferente com o impressionismo.

O momento afirmativo identifica-se com o momento da dominação da natureza. O que foi cometido, está bem; ao exercer de novo este momento no campo da imaginação, a arte apropria-se dele e transforma-se num campo de triunfo. Nisso, não menos que na absurdidade, é que ela sublima o circo. A arte entra assim num conflito irredutível com a ideia de salvação da natureza oprimida. Mesmo a obra mais descontraída é o resultado de uma tensão dominadora, que se vira contra o próprio espírito dominador, o qual fica encadeado à obra. O conceito de clássico é disso o protótipo. A experiência do modelo de toda a classicidade, da plástica grega, deveria retrospectivamente abalar a confiança que nela se tinha, bem como a de épocas ulteriores. Essa arte perdeu a distância relativamente à existência empírica, distância em que se mantinham as culturas arcaicas. Segundo a tese estética tradicional, a escultura clássica baseava-se na identidade do universal ou da ideia e do particular ou da individualidade: razão por que, no entanto, lhe era impossível contar com a aparência sensível da ideia. Se ela houvesse de aparecer sensivelmente, tinha então de integrar o mundo da aparência empiricamente individualizado em si e o seu princípio formal. Mas isso acorrenta ao mesmo tempo a plena individuação; provavelmente, a classicidade grega ainda não a experimentara; isso só aconteceu, em concordância com a tendência social, no mundo das imagens helenísticas. A unidade do universal e do particular, organizada pelo classicismo, já não era conseguida no período ático, menos ainda nas épocas posteriores. Daí que as esculturas clássicas olhem com aqueles olhos vazios, que mais aterrorizam – arcaicamente – do que irradiam aquela nobre simplicidade e serena grandeza que a época romântica sobre elas projectava. O que hoje impressiona na Antiguidade é fundamentalmente diferente da correspondência com o classicismo europeu na era da Revolução Francesa e de Napoleão e mesmo na época baudelairiana. Quem não estuda como filólogo ou arqueólogo a Antiguidade – estudos dos mais estimáveis feitos depois do humanismo – para ele, a exigência normativa da Antiguidade reduz-se a nada. Dificilmente algo fala mais sem a assistência a longo prazo da cultura [*Bildung*]; a qualidade das próprias obras de nenhum modo está acima de toda a dúvida. O que domina é o nível formal. Dificilmente algo de vulgar, de bárbaro, aparece como transmitido pela tradição, nem sequer pela época imperial, onde no entanto são evidentes os inícios da produção de massa manufacturada. Os mosaicos no chão das casas de Óstia, presumivelmente destinadas ao arrendamento, constituem uma forma. A barbárie real na Antiguidade: a escravatura, as execuções, o desprezo da vida humana, deixou, desde a classicidade ática, poucos vestígios na arte; a maneira como esta arte permaneceu intacta, mesmo nas «culturas bárbaras», não é o seu título de glória. A imanência formal da arte antiga pode, sem dúvida, explicar-se pelo facto de que, para ela, o mundo sensível não estava ainda rebaixado pelos tabús sexuais que se estendem muito para além do seu domínio imediato; era precisamente aí que se prendia a nostalgia classicista de Baudelaire. Tudo o que, na arte, sob o capitalismo, pactua com a vulgaridade contra a arte é não só função do interesse comercial, que explora a sexualidade mutilada, mas igualmente o lado nocturno da interiorização cristã. Na precariedade concreta do clássico, porém, que Hegel e Marx não conheceram, manifesta-se a precariedade do seu conceito e das normas dele decorrentes. Ao dilema do classicismo insípido e da exigência de consonância da obra parece esquivar-se o contraste entre a classicidade verdadeira e a má reprodução. Ele é tão pouco frutuoso como, por exemplo, o de moderno e modernista. O que se exclui, em nome de uma pretensa autenticidade como sua forma de decomposição, está quase sempre contido nela como seu fermento e o corte incisivo torna-a ainda mais estéril e inofensiva. No conceito de classicidade deve fazer-se uma distinção: ele é absolutamente inútil enquanto puser pacificamente lado a lado a *Ifigénia*, de Goethe e o *Wallenstein* de Schiller. No uso linguístico popular significa a autoridade social quase sempre adquirida pelos maquinismos económicos de controlo. Brecht não foi, justamente, estranho a este uso linguístico. Tal classicidade fala antes contra as obras, é-lhes sem dúvida tão exterior que pode ser, por toda a espécie de mediações, creditada a obras autênticas. Além disso, falar do clássico é referir-se à criação estilística sem que, de resto, seja possível distinguir tão conclusivamente entre o modelo, a correspondência legítima e a vã pseudomorfose, como quer o *common sense*, que lança a classicidade contra o classicismo. Mozart não seria concebível sem o classicismo do fim do século XVIII e a sua atitude antiquante; no entanto, o vestígio das normas aduzidas não funda nenhuma objecção válida contra a qualidade específica do Mozart clássico. Finalmente, a classicidade significa tanto como o êxito imanente, a reconciliação não violenta, por mais frágil que seja, do uno e do múltiplo. Nada tem a ver com o estilo e as tendências, e tudo a ver com o sucesso; à tal classicidade aplica-se a sentença de Valéry de que toda a obra romântica é clássica mediante o seu êxito(67). Este conceito de classicidade está tenso no mais elevado grau; só ele é digno da crítica. No entanto, a crítica da classicidade é mais do que a crítica dos princípios formais, que ela exercia quase sempre na história. O ideal formal que se identifica com o classicismo deve retraduzir-se em conteúdo. A pureza da forma é copiada pela do sujeito que se constitui, se torna consciente da sua identidade e elimina o não-idêntico: uma relação negativa com o não-idêntico. Implica, porém, a distinção de forma e conteúdo que mascara o ideal classicista. A forma só se constitui como algo de diferente, como diferença relativamente ao não-idêntico; na sua própria significação, prolonga-se o dualismo que ela faz desaparecer. A reacção contra o mito, que o classicismo partilha

---

(67) Cf. Paul Valéry, *Oeuvres*, org. J. Hytier, vol. 2, Paris, 1966, p. 565 s.

com a acme da filosofia grega, era a antítese imediata do impulso mimético. Ela substituiu-o pela imitação objectivante. Subsumiu assim a arte sem mais na *Aufklärung* grega, proibiu-lhe aquilo por cujo intermédio ela representa o elemento oprimido contra a dominação do conceito imposto ou o que escorrega entre as suas malhas. Enquanto que, no classicismo, o sujeito se erige esteticamente, faz--se-lhe violência, a ele, sujeito, particular eloquente contra o mutismo do universal. Na universalidade tão admirada das obras clássicas perpetua-se a universalidade funesta dos mitos, a inflexibilidade do sortilégio, como norma da configuração. No classicismo, na origem da autonomia da arte, esta nega-se pela primeira vez a si mesma. Não é por acaso que todos os classicismos foram, desde então, aliados da ciência. Até hoje, o espírito científico alimenta uma antipatia contra a arte, que não se submete ao pensamento da ordem, aos desideratos de uma nítida separação. É antinómico o que procede como se não houvesse nenhuma antinomia e que degenera naquilo para que o palavreado burguês tem pronto o termo de perfeição formal [*formvollendet*], que diz tudo sobre o assunto. Não é a partir de um espírito irracionalista que os movimentos qualitativamente modernos correspondem muitas vezes, no sentido baudelairiano, a movimentos arcaicos, pré-clássicos. Não estão, sem dúvida, menos expostos à reacção do que o classicismo, por causa da ilusão segundo a qual a atitude que se manifesta nas obras arcaicas e a que se esquivou o sujeito emancipado deveria de novo ser assumida, sem atender à história. A simpatia da modernidade pela arte arcaica só não é repressivamente ideológica quando se vira para o que resta na senda do classicismo, quando não cede à pressão perniciosa de que se libertou o classicismo. Mas dificilmente se pode ter um sem o outro. Em vez daquela identidade do universal e do particular, as obras clássicas dão ao seu âmbito abs-tractamente lógico uma forma, por assim dizer, oca, que em vão aguarda a especificação. A fragilidade do paradigma pune a sua posição paradigmética com mentiras e, deste modo, o próprio ideal classicista.

A estética contemporânea é dominada pela controvérsia sobre a sua forma subjectiva ou objectiva. Os termos são aqui equívocos.

Por um lado, pensa-se no resultado das reacções subjectivas às obras de arte, em oposição com a *intentio recta* a elas concernente, que, segundo um esquema corrente da crítica do conhecimento, seria pré-crítico. Por outro, ambos os conceitos podem referir-se ao primado do momento objectivo ou subjectivo nas próprias obras de arte, por exemplo, segundo o modo da distinção das ciências do espírito entre clássico e romântico. Finalmente, levanta-se a questão sobre a objectividade do juízo do gosto estético. Há que distinguir as significações. No tocante à primeira, a estética de Hegel era objectivamente orientada ao passo que, sob o aspecto da segunda significação, relevou a subjectividade de um modo talvez mais decisivo do que os seus predecessores, nos quais a parte do sujeito no efeito sobre um contemplador, ideal ou transcendental, era limitada. Em Hegel, a dialéctica sujeito-objecto produz-se na coisa. Deve também pensar-se na relação do sujeito e do objecto na obra de arte, tanto quanto ela tem a ver com objectos. Esta relação modifica-se historicamente e subsiste, no entanto, também nas obras não-figurativas, que adoptam uma posição perante o objecto, ao proibirem-no. Contudo, o começo da *Crítica da Faculdade de Julgar* não era unicamente hostil a uma estética objectiva. Tirava a sua força do facto de ela não se instalar confortavelmente, como geralmente acontece com as teorias kantianas, nas posições traçadas de antemão pelo plano do estado-maior do sistema. Na medida em que, segundo a sua doutrina, a estética é essencialmente constituída pelo juízo de gosto subjectivo, este torna-se necessariamente não só constituinte da obra objectiva, mas arrasta consigo, enquanto tal, uma necessidade objectiva, por pouco que esta se refira a conceitos universais. Kant visava uma estética subjectivamente mediatizada e, no entanto, objectiva. O conceito kantiano de juízo, numa ulterior investigação de sentido subjectivo, aplica-se ao centro da estética objectiva, à qualidade, boa e má, verdadeira e falsa, na obra de arte. Mas a interrogação subjectiva é esteticamente mais do que a *intentio obliqua* epistemológica, porque a objectividade da obra de arte é qualitativamente diferente e mais especificamente mediatizada pelo sujeito do que, aliás, a objectividade do conhecimento. É quase tautológico afirmar que a decisão de se uma obra de arte é uma depende do juízo a seu respeito, e que o mecanismo de tais juízos – de um modo muito mais verdadeiro do que o juízo enquanto «faculdade» – constitui o tema da obra. «A definição do gosto, que aqui se põe como fundamento, é que ele é a faculdade de julgar do belo. Mas o que, além disso, é exigido para chamar belo a um objecto é a análise dos juízos de gosto que o deve descobrir.» (68) O cânone da obra é a validade objectiva do juízo de gosto, que não garante e, no entanto, é rigoroso. Preludia-se a situação de toda a arte nominalista. Kant gostaria, em analogia com a crítica da razão, de fundar a objectividade estética a partir do sujeito, e não substituir aquela por este. Implicitamente, o momento de unidade do objectivo e do subjectivo é, para ele, a razão, uma faculdade subjectiva e, no entanto, em virtude dos seus atributos de necessidade e de universalidade, o arquétipo de toda a objectividade. Também a estética se encontra em Kant sob o primado da lógica discursiva: «Os momentos, a que esta faculdade de julgar presta atenção na sua reflexão, procurei julgá-los segundo as directrizes das funções lógicas (pois, no juízo de gosto está sempre contida uma relação ao entendimento). Considerei, em primeiro lugar, os momentos concernentes à qualidade, porque o juízo estético sobre o belo tem primeiramente este em conta.» (69) O apoio mais poderoso da estética subjectiva, o conceito de sentimento estético, resulta da objectividade, e não vice-versa. O sentimento estético diz que algo é assim; Kant só o teria atribuído, enquanto «gosto», ao que na coisa é capaz de distinção. Não se define aristotelicamente pela compaixão e pelo terror, pelas emoções suscitadas no espectador. A contaminação do sentimento estético com as emoções psicológicas imediatas pelo conceito de excitação desconhece a modificação da experiência real pela experiência artística. De outro modo, seria inexplicável porque é que os homens em geral se expõem à experiência estética. O sentimento estético não é o sentimento excitado; é mais o espanto perante o que se contempla do que o que está em questão; o ser totalmente dominado pelo inintegível e, no entanto, definido, e não a emoção subjectiva libertada é, na experiência estética, o que se pode chamar o sentimento. Polariza-se na coisa [*Sache*], é o sentimento que dela se tem, não é nenhum reflexo do contemplador. Resta distinguir estritamente a subjectividade que contempla do momento subjectivo no objecto, da sua expressão e da sua forma subjectivamente mediatizada. Mas o que uma obra de arte é e não é não se deixa decidir pelo juízo, pela questão do bom ou do mau. O conceito de uma má obra de arte tem algo de absurdo: quando se torna má, quando fracassa a sua constituição interna, falha o seu conceito e mergulha sob o *a priori* da arte. Na arte, os juízos de valor relativos, a referência à equidade, a admissão do que foi medianamente conseguido, todas as desculpas do são entendimento humano, e também da humanidade, são erróneas: a sua indulgência prejudica a obra de arte ao liquidar implicitamente a sua exigência de verdade. Enquanto não for apagada a fronteira da arte relativamente à realidade, a tolerância pelas más obras, transplantada irredutivelmente a partir da realidade, é um crime contra a arte.

Dizer com razão porque é que uma obra de arte é bela, porque é que é verdadeira, exacta e legítima não significaria reduzi-la aos seus conceitos universais, mesmo se esta operação, como Kant o deseja e contesta, fosse possível. Em toda a obra de arte, não apenas na aporia da faculdade de julgar reflexiva, ata-se o nó do universal e do particular. A compreensão de Kant aproxima-se dele pela definição do belo como definição do «que agrada universalmente sem conceito» (70). Tal universalidade, apesar do esforço desesperado de Kant, não deve separar-se da necessidade; que algo «agrade universalmente» é equivalente ao juízo segundo o qual isso deve agradar a cada um; de outro modo, é apenas uma constatação empírica. No entanto, a universalidade e a necessidade implícita permanecem incondicionalmente conceitos e a sua unidade kantiana, o «agradar», é exterior à obra de arte. A exigência de subsunção numa unidade distintiva transgride desde dentro aquela ideia de apreensão que, mediante o conceito de finalidade nas duas partes

---

(68) Kant, *op. cit.*, p. 53 (*Crítica da Faculdade de Julgar*), § 1).

(69) *Op. cit.*

---

(70) *Op. cit.*, p. 73 (*Crítica da Faculdade de Julgar*, § 9).

da *Crítica da Faculdade de Julgar*, deve corrigir o procedimento classificador, renunciando expressamente ao conhecimento intimo do objecto, procedimento próprio da razão «teorética», isto é, da razão científico-natural. Nesta medida, a estética kantiana é ambígua e exposta irremediavelmente à crítica de Hegel. É preciso emancipar o seu passo do idealismo absoluto; eis a tarefa diante da qual se encontra hoje a estética. A ambivalência da teoria de Kant é, contudo, condicionada pela sua filosofia, na qual o conceito de finalidade apenas prolonga a categoria em regulativo, da mesma maneira que a restringe. Kant sabe o que a arte tem de comum com o conhecimento discursivo; mas não aquilo em que ela qualitativamente diverge; a diferença torna-se a diferença quase matemática do finito e do infinito. Nenhuma das regras particulares sob as quais se deveria subsumir o juízo de gosto, e também não a sua totalidade, afirma algo sobre a dignidade de uma obra. Enquanto o conceito de necessidade, como constituinte do juízo estético, não se reflectir em si, repete simplesmente o mecanismo de determinação da realidade empírica, que unicamente retorna como sombra e modificado nas obras de arte; mas a satisfação universal supõe um assentimento que, sem o confessar, está submetido às convenções sociais. Se, porém, os dois momentos estão tensos no inteligível, a doutrina kantiana perde o seu conteúdo. São concebíveis, mas de nenhum modo apenas segundo a possibilidade abstracta, as obras de arte que bastam para os seus momentos do juízo de gosto e que, apesar de tudo, não são suficientes. Outras – provavelmente, toda a arte nova – opõem-se àqueles momentos, não agradam universalmente sem que, por isso, se encontrem desqualificadas objectivamente. Kant atinge a objectividade da estética, a que aspira, como a objectividade da ética, mediante uma formalização conceptual universal. Esta opõe-se ao fenómeno estético enquanto constitutivamente particular. Não é essencial a nenhuma obra de arte o que cada uma deve ser, segundo o seu puro conceito. A formalização, acto da razão subjectiva, rejeita a arte precisamente para aquela esfera puramente subjectiva, por fim, para a contingência a que Kant gostaria de a arrancar e que se opõe à própria arte. As estéticas subjectiva e objectiva enquanto pólos contrários expõem-se igualmente à crítica de uma estética dialéctica: aquela, porque é ou abstracta e transcendental ou contingente segundo o gosto do indivíduo – esta, porque desconhece a mediatização objectiva da arte pelo sujeito. Na obra, não é sujeito nem o contemplador, nem o criador, nem o espírito absoluto, mas antes o que está ligado à coisa [*Sache*], por ela é pré-formado e que, por seu turno, é mediatizado pelo objecto.

Para a obra de arte e, portanto, para a teoria, o sujeito e o objecto constituem os seus próprios momentos; são dialécticos por os componentes das obras – o material, a expressão e a forma – estarem sempre associados dois a dois. Os materiais são elaborados pela mão daqueles de que a obra de arte os recebeu; a expressão objectivada na obra e objectiva em si penetra como emoção subjectiva; a forma deve, segundo as necessidades do objecto, ser elaborada subjectivamente, tanto quanto ela não deve comportar-se de modo mecânico relativamente ao formado. Analogamente à construção de um dado na teoria do conhecimento, o que se apresenta tão objectivamente impermeável aos artistas, como muitas vezes acontece com o seu material, é ao mesmo tempo sujeito sedimentado; o que segundo a aparência é mais subjectivo, a expressão, é também objectivo de tal maneira que a obra de arte aí se esgota e em si a incorpora; por fim, é um comportamento subjectivo em que se imprime a objectividade. Mas a reciprocidade de sujeito e objecto na obra, que não pode ser nenhuma identidade, mantém-se num equilíbrio precário. O processo subjectivo de produção é, segundo o seu aspecto privado, indiferente. Mas possui também um lado objectivo como condição para que se realize a legalidade imanente. O sujeito acede na arte ao que é seu como trabalho, não como comunicação. A obra de arte deve ambicionar o equilíbrio sem de todo o dominar: eis um aspecto do carácter de aparência estético. O artista particular age também como órgão de execução desse equilíbrio. No processo de produção, vê-se perante uma tarefa de que lhe é difícil dizer se ele a impôs a si mesmo; o bloco de mármore e as teclas de um piano nas quais respectivamente uma escultura e uma composição esperam ser libertadas são, para tal tarefa, provavelmente mais do que metáforas. As tarefas trazem em si a sua solução objectiva, pelo menos no interior de uma certa margem de variação, embora não possuam a univocidade de equações. A acção do artista é o ponto mínimo entre o problema a mediatizar, perante o qual ele se vê e que já está de antemão traçado, e a solução que igualmente se encontra de modo potencial no material. Se ao utensílio se chamou um braço prolongado, poder-se-ia chamar ao artista um utensílio prolongado, utensílio da passagem da potencialidade à actualidade.

O carácter linguístico da arte leva à reflexão sobre o que na arte fala; eis o seu verdadeiro sujeito, e não o que a produz ou a recebe. Esse fenómeno é mascarado pelo eu da lírica que, durante séculos, se impôs e provocou a aparência de evidência da subjectividade poética. Mas ela de nenhum modo é idêntica ao eu, que fala a partir do poema. Não só por causa do carácter de ficção poética da lírica e da música, em que a expressão subjectiva com dificuldade alguma vez coincide imediatamente com os estados do compositor. Além disso, o eu gramatical do poema que, em princípio, só é posto pelo eu que fala latentemente na obra, é a função empírica do eu espiritual, não inversamente. A parte do eu empírico não é, como gostaria o *topos* da autenticidade, o lugar desta autenticidade. Fica em aberto a questão de se o eu latente, o que fala, é o mesmo nos géneros da arte e se ele se modifica; deveria variar qualitativamente com os materiais da arte; a sua subsumpção no conceito problemático de arte gera a confusão a este respeito. Em todo o caso, o eu latente é imanente à coisa, constitui-se na obra pelo acto da sua linguagem; em relação à obra, o que produz realmente é um momento da realidade como os outros. A pessoa privada nem sequer decide da produção fáctica das obras de arte. Implicitamente, a obra de arte exige a divisão do trabalho e o indivíduo funciona aí de antemão segundo essa divisão do trabalho. Ao entregar-se à matéria, a produção, no seio da extrema individuação, desemboca num universal. A força de tal exteriorização do eu privado na coisa [*Sache*] é a essência colectiva neste eu; constitui o carácter linguístico das obras. O trabalho da obra de arte é social através do indivíduo, sem que este tenha aí de ser consciente da sociedade; talvez tanto mais quanto menos consciente é. O sujeito individual, que sempre intervém, dificilmente é mais do que um valor limite, um elemento minimal, de que a obra de arte precisa para se cristalizar. A autonomização da obra de arte perante o artista não é uma elucubração da mania das grandezas de *l'art pour l'art*, mas a expressão mais simples da sua natureza enquanto expressão de uma relação social, que traz em si a lei da sua própria reificação: só enquanto coisas [*Dinge*] as obras de arte se tornam antíteses do inessencial coisal. A isso é conforme o estado de coisas central de que nas obras de arte, mesmo nas chamadas individuais, fala um nós e não um eu, e tanto mais puramente quanto menos ele se adapta exteriormente a um nós e ao seu idioma. Também aí a música exprime de modo extremo certos caracteres do elemento artístico, sem que de resto lhe seja por isso garantido um primado. Ela diz nós imediatamente, indiferente ao que possa ser a sua intenção. Mesmo as obras da fase expressionista, que se assemelham a protocolos, esboçam experiências de obrigatoriedade, e a sua obrigação, a sua força de configuração, depende de se elas falam realmente em si mesmas. Poder-se-ia mostrar na música ocidental até que ponto o seu achado mais importante, a dimensão harmónica em profundidade, juntamente com o contraponto e a polifonia, é o nós derivado do ritual coral e introduzido na coisa [*Sache*]. Introduz a sua literalidade, transforma-se em agente imanente e conserva, no entanto, o carácter de discurso. Os poemas, mediante a sua participação imediata na linguagem comunicativa, da qual nenhum se liberta inteiramente, referem-se a um nós; por mor do seu próprio carácter linguístico, devem esforçar-se por desembaraçar-se daquele que lhes é exterior e que serve para a comunicação. Mas este processo não é, tal como aparece e julga ser, um processo da pura subjectivização. Por seu intermédio, o sujeito adere à experiência colectiva tanto mais intimamente quanto mais rebelde ele se torna à sua expressão linguística objectivada. A arte plástica deveria falar pelo «como» da apercepção. O seu nós é directamente o sensório segundo o seu estado histórico, até que se quebre a relação com a objectividade, que se modificou em virtude do desenvolvimento da sua linguagem das formas. O que os quadros dizem é um «Olhai»; têm o seu sujeito colectivo no que anunciam; este vira-se para o exterior e não para o interior, como na música. Na intensificação do seu carácter linguístico, a história da arte, que equivale à sua individualização progressiva, é igualmente o seu contrário. Que, porém, o nós não é socialmente unívoco, que dificilmente é o nós de uma classe determinada ou de posições sociais, pode provir do facto de que, até hoje, arte de pretensão enfática só existiu a burguesa; segundo a tese de Trotsky, não pode representar-se nenhuma arte proletária, mas apenas uma arte socialista. O nós estético é globalmente social no horizonte de uma certa indeterminação, e, sem dúvida, tão determinada como as forças produtivas e as relações de produção dominantes de uma época. Enquanto que a arte é tentada a antecipar uma sociedade global não existente e o seu sujeito não existente, e não apenas a ideologia, leva a marca da não-existência desse sujeito. Contudo, os antagonismos da sociedade permanecem contidos na arte. Verdadeira é a arte, tanto mais que o que nela fala e ela própria estão cindidos, não reconciliados, mas esta verdade cabe-lhe em sorte quando ela sintetiza o dividido e assim o determina apenas no seu carácter irreconciliável. Paradoxalmente, a arte tem de testemunhar o irreconciliável e tender, no entanto, para a reconciliação; isso só é possível a partir da sua linguagem não-discursiva. Só nesse processo se concretiza o seu nós. Mas o que fala na arte é verdadeiramente o seu sujeito, na medida em que nela fala e por ela não é representado. O título do último trecho incomparável das *Cenas Infantis* de Schumann, um dos modelos mais antigos de música expressionista, «O Poeta fala», nota a consciência deste fenómeno. Mas o sujeito estético não se deixa provavelmente reproduzir porque, socialmente mediatizado, é tão pouco empírico como o sujeito transcendental da filosofia. «A objectivação da obra de arte faz-se à custa da cópia do vivo. As obras de arte só adquirem vida quando renunciam à semelhança humana. 'A expressão de um sentimento verdadeiro é sempre banal. Quanto mais sincero tanto mais banal. Para que não o seja, importa fazer esforço.'»(71)

---

(71) Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur II*, Francoforte, 1965, p. 79; citação na citação: Paul Valéry, *Rhumbs, op. cit.*, p. 127.

A obra de arte torna-se objectiva enquanto totalmente fabricada, em virtude da mediação subjectiva de todos os seus momentos. O ponto de vista crítico-cognoscitivo de que a parte de subjectividade e de reificação é correlativa verifica-se justamente na esfera estética. O carácter de aparência das obras de arte, a ilusão do seu ser-em-si, remete para o facto de que elas, na totalidade do seu ser-mediatizado subjectivo, tomam parte no contexto de cegueira universal da reificação; de que, em termos marxistas, reflectem uma relação de trabalho vivo como se ele fosse objectivo. A consonância mediante a qual as obras de arte participam na verdade implica também a sua falsidade; nas suas manifestações expostas, a arte sempre se revoltou contra isso e a revolta transformou-se hoje em lei do seu próprio movimento. A antinomia da verdade e da mentira da arte pôde levar Hegel a prognosticar o seu fim. Da estética tradicional não estava excluído o ponto de vista de que o primado do todo sobre as partes precisa constitutivamente da pluralidade; de que ele enquanto simples posição a partir de cima fracassa. Mas não menos constitutivo é que nenhuma obra de arte satisfaz este ponto de vista. Sem dúvida, a multiplicidade quer a sua síntese no contínuo estético; porém, enquanto elemento determinado simultaneamente de modo extra-estético esquiva-se a ela. A síntese, que é extrapolada da pluralidade que potencialmente tem em si, é também de modo inevitável a sua negação. O equilíbrio pela estrutura tem de ser mal sucedido no interior porque não existe no exterior, no plano meta-estético. Os antagonismos realmente inconciliados não se deixam conciliar mesmo no imaginário; actuam no interior da imaginação e reproduzem-se na sua própria incoerência proporcionalmente ao grau com que insistem na sua coerência. As obras de arte devem surgir como se o impossível lhes fosse possível; a ideia da perfeição das obras de que nenhuma, sob pena da sua nulidade, pode dispensar-se, era problemática. Os artistas sofrem não só por causa do seu sempre incerto destino no mundo mas porque, compulsivamente através do próprio esforço, agem de modo contrário à verdade estética a que aspiram. Tanto quanto o sujeito e o objecto estão separados real e historicamente, a arte é possível só enquanto passando pelo sujeito. Pois a mimese do que não foi elaborado pelo sujeito não existe em mais nenhum lado a não ser no sujeito enquanto vivo. Isto prolonga-se na objectivação da arte através da sua realização imanente, que necessita do sujeito histórico. Se a obra de arte espera, pela sua objectivação, na verdade oculta ao sujeito, é porque o próprio sujeito não é tudo. A relação da objectividade da obra de arte ao primado do objecto está interrompida. Ela dá deste testemunho no estado do sortilégio universal, que oferece refúgio ao em-si só no sujeito, ao passo que a sua espécie de objectividade é a aparência realizada pelo sujeito e a crítica da objectividade. De semelhante mundo do objecto, esta admite apenas os *membra disiecta;* só como desmontado esse mundo se torna comensurável à lei formal.

Mas a subjectividade, condição necessária da obra de arte, não é enquanto tal a qualidade estética. Só se torna esta através da objectivação; nessa medida a subjectividade na obra de arte é exterior a si mesma e oculta. Eis o que ignora o conceito de Riegl do *querer da arte*. Contudo, ele diz respeito a um elemento essencial para a crítica imanente: que, para além da qualidade das obras de arte, não existe algo que lhes seja exterior. As obras – e não os seus autores – são a sua própria medida e, segundo a fórmula wagneriana, a lei que a si mesmas se impõem. A questão da sua própria legitimação não se situa para lá da sua realização. Nenhuma obra de arte é somente o que quer, mas nenhuma é mais sem que ela queira alguma coisa. Isso aproxima-se muito da espontaneidade, embora ela também implique algo de involuntário. Ela manifesta-se primeiramente na concepção da obra, na construção óbvia dela própria. Também não é nenhuma categoria definitiva: frequentemente, modifica a auto-realização das obras. O facto de a concepção se deslocar sob a pressão da lógica imanente é quase o selo da objectivação. Este momento estranho ao eu, contrário ao pretenso querer da arte, é conhecido, por vezes temido, tanto dos artistas como dos teóricos; Nietzsche falou do mesmo estado de coisas no final de *Para Além do Bem e do Mal*. O momento de estranheza ao eu sob a coacção da coisa [*Sache*] é o *signum* do que se significa com o termo «genial». O conceito de génio, se nele importa conservar alguma coisa, dever-se-ia separar daquela comparação grosseira com o sujeito criativo que, por uma exuberância presunçosa, transforma a obra de arte em documento do seu criador e assim a diminui. A objectividade das obras, um espinho para os homens na sociedade de troca, porque esperam erradamente da arte que atenue a alienação, é retransposta para o homem individual que se encontraria por detrás da obra; quase sempre ele é apenas a máscara dos que querem vender a obra como artigo de consumo. Se não se deseja apenas liquidar o conceito de génio como sobrevivência romântica, é preciso relacioná-lo com a sua objectividade filosófico-histórica. A divergência do sujeito e do indivíduo, pré-formada no antipsicologismo de Kant, registada em Fichte, afecta igualmente a arte. O carácter do autêntico, do vinculatório e a liberdade do indivíduo emancipado divergem entre si. O conceito de génio é uma tentativa de reunir os dois por um toque de varinha mágica, de atestar imediatamente no indivíduo, no domínio específico da arte, a capacidade para o autêntico englobante. O conteúdo de experiência de semelhante mistificação é que realmente na arte a autenticidade, o momento universal, já não é possível senão pelo *principium individuationis*, como inversamente a liberdade burguesa universal deveria ser a liberdade para o particular, para a individuação. Mas esta relação é transferida cega e adialecticamente pela estética do génio para aquele indivíduo que, ao mesmo tempo, deve ser sujeito; o *intellectus archetypus*, expressamente a ideia na teoria do conhecimento, é tratado no conceito de génio como um facto da arte. O génio deve ser o indivíduo cuja espontaneidade coincide com a acção do sujeito absoluto. É muito justo neste caso que a individuação das obras de arte, mediatizada pela espontaneidade, é nelas o meio de se objectivarem. Mas o conceito de génio é falso, porque as obras não são criações e os homens criadores. Isso condiciona a inverdade da estética do génio que suprime o momento do *fazer* final, da τέχνη nas obras de arte, em favor da sua absoluta originalidade, quase da sua *natura naturans* e assim dá à luz a ideologia da obra de arte como algo de orgânico e de inconsciente, ideologia que em seguida se amplia em corrente turva do irracionalismo. Desde o início, a deslocação do acento da estética do génio para o indivíduo, por muito que também se oponha à má universalidade, desvia-se da sociedade ao absolutizar o particular. Apesar de todo o abuso, porém, o conceito de génio lembra que o sujeito, na obra de arte, não deve reduzir-se completamente à objectivação. Na *Crítica da Faculdade de Julgar*, o conceito de génio era o lugar de refúgio de tudo o que o hedonismo tirava à estética kantiana. Kant reservou a genialidade unicamente ao sujeito – com incalculáveis consequências –, indiferente à estranheza do eu justamente própria desse momento, que mais tarde foi ideologicamente explorada no contraste do génio com a racionalidade científica e filosófica. A fetichização incipiente em Kant do conceito de génio enquanto fetichização da subjectividade separada – abstracta, segundo a linguagem de Hegel –, assumiu já nos quadros votivos de Schiller traços grosseiramente elitistas. O conceito de génio torna-se potencialmente inimigo das obras de arte; com um olhar de lado na direcção de Goethe, o homem por detrás das obras deve ser mais essencial do que elas próprias. No conceito de génio, a ideia de criação do sujeito transcendental é consentida, com uma *hybris* idealista, ao sujeito empírico, ao artista produtivo. Isso quadra bem à consciência vulgar burguesa, tanto por causa do *ethos* do trabalho na glorificação da pura criação do homem sem consideração pela finalidade, como em virtude de ao contemplador ser subtraído todo o esforço: alimenta-se com a personalidade e, em última análise, com a biografia *kitsch* dos artistas. Os produtores de obras importantes não são semideuses, mas homens falíveis, muitas vezes neuróticos e martirizados. Mas a mentalidade estética, que faz *tabula rasa* do génio, degenera em artesanato oco e dogmático, em pincelada rotineira. O momento de verdade no conceito de génio deve buscar-se na coisa [*Sache*], no que é aberto, não no que é prisioneiro da repetição. De resto, o conceito de génio, quando começou a entrar em voga no final do século XVIII, não era ainda carismático; segundo a ideia desta época, cada um devia poder ser um génio, contanto que se exprimisse inconvencionalmente como natureza. O génio era atitude, «ímpeto genial», quase disposição; só mais tarde, talvez também perante a insuficiência da simples disposição nas obras, se torna uma graça. A experiência da servidão real destruiu a exaltação da liberdade subjectiva, enquanto liberdade para todos, e reservou-a para o génio como ramo. O génio transforma-se tanto mais em ideologia quanto menos o mundo é humano e mais neutralizado é o espírito, consciência desse mundo. Atribui-se como substituto ao génio privilegiado o que a realidade recusa geralmente aos homens. O que importa salvar no génio é instrumental para a coisa. A categoria do genial é o que mais facilmente se justifica quando acerca de uma passagem se diz com razão que é genial. O genial é um nó dialéctico: o não rotineiro, o não repetido, o que é livre, o que simultaneamente traz consigo o sentimento do necessário, a pirueta paradoxal da arte e um dos seus critérios mais fidedignos. Genial significa tanto como o encontro de uma constelação, subjectivamente algo de objectivo, o instante em que a *méthexis* da obra de arte na linguagem abandona a convenção como contingente. A assinatura do genial na arte é que o novo, em virtude da sua novidade, aparece como sempre lá tivesse estado; no romantismo, anotara-se tal facto. O trabalho da fantasia é menos a *creatio ex nihilo* em que crê a religião da arte estranha à arte do que a imaginação de soluções autênticas no interior do contexto por assim dizer preexistente das obras. Artistas experimentados gostam, por troça, de dizer de uma passagem: aqui, ele torna-se genial. Estigmatizam uma irrupção da fantasia na lógica da obra que de novo aí se não integra; momentos deste tipo não existem simplesmente em génios que o proclamam bem alto, mas ainda ao nível formal de Schubert. O genial permanece paradoxal e precário, porque o que é livremente inventado e o que é necessário jamais podem fundir-se inteiramente. Sem a possibilidade presente da catástrofe, nada é genial nas obras de arte.

Por causa do momento do que ainda não existira foi o genial associado ao conceito de originalidade: «génio original». É de todos sabido que a categoria da originalidade, antes da época do génio, não exercia nenhuma autoridade. Para a justificação do não-específico e do rotineiro e para a denúncia da liberdade subjectiva, é fácil abusar do facto de que, no século XVII e no início do século XVIII, os compositores reutilizavam nas suas obras passagens inteiras, quer das suas próprias obras, quer das de outros músicos, ou de que os pintores e arquitectos confiavam a execução dos seus projectos aos seus alunos. Isso prova pelo menos que antes não se reflectia criticamente sobre a originalidade, mas de nenhum modo prova que nada disso estivesse presente nas obras de arte; basta um olhar sobre a diferença entre Bach e os seus contemporâneos. A originalidade, a essência específica da obra determinada, não se opõe arbitrariamente à logicidade das obras, que implica algo de universal. Ela afirma-se muitas vezes numa completa organização lógica da qual são incapazes os talentos médios. Sem dúvida, a questão da originalidade relativamente a obras mais antigas, ou mesmo arcaicas, é absurda, porque a coacção da consciência colectiva, na qual se entrincheira a dominação, era tão grande que a originalidade, que pressupõe algo como o sujeito emancipado, seria anacrónica. O conceito de originalidade enquanto algo de primigénio evoca não tanto alguma coisa de primitivo quanto o que, nas obras, ainda não foi, o vestígio utópico. O original poder-se-ia chamar o nome objectivo de cada obra. Mas se a originalidade surgiu historicamente, então está igualmente implicada na injustiça histórica: na prevalência burguesa dos bens de consumo no mercado que, enquanto bens sempre idênticos, devem fazer crer na sua novidade para atrair clientes. Contudo, com a autonomia crescente da arte, a originalidade voltou-se contra o mercado, no qual ela nunca se permitiu ultrapassar um valor liminar. Entrincheirou-se nas obras, na falta de consideração da sua plena elaboração. Permanece dependente do destino histórico do indivíduo, de que ela derivou. A originalidade deixa de obedecer àquilo com que era associada desde que sobre ela se reflectia, com o chamado estilo individual. Enquanto que os tradicionalistas se lamentam entretanto da decadência desse estilo, ao defenderem nele bens convencionalizados, o estilo individual, por assim dizer arrancado às necessidades construtivas, assume nas obras progressivas algo da mancha, da carência, pelo menos do compromisso. Eis por que a produção avançada aspira menos à originalidade da obra particular do que à produção de novos tipos. A originalidade começa a converter-se na sua invenção. Modifica-se em si qualitativamente sem, contudo, desaparecer.

Esta sua modificação que distingue a originalidade da inspiração, do pormenor específico em que ela parece possuir a sua substância, lança luz sobre a fantasia, o seu *órganon*. Sob a influência da crença no sujeito como sucessor do criador, era considerada como igual à capacidade de produzir um determinado ente artístico como que a partir do nada. O seu conceito vulgar, o da invenção absoluta, é o correlato exacto do ideal científico da era moderna enquanto ideal da reprodução estrita de algo de já existente; neste lugar, a divisão burguesa do trabalho cavou um fosso que separa tanto a arte de toda a mediação relativamente à realidade como corta o conhecimento de tudo o que de qualquer modo transcende essa realidade. Aquele conceito de fantasia nunca foi essencial às obras de arte importantes; a invenção, por exemplo, de seres fantásticos em toda a arte plástica mais recente é secundária; a inspiração musical súbita, inegável como momento, é impotente enquanto não sobrevoa, mediante o que dela provém, a sua pura existência. Se tudo nas obras de arte, e mesmo o mais sublime, está encadeado ao existente a que elas se opõem, a fantasia não pode ser a simples faculdade de se subtrair ao existente ao pôr o não-existente como se existisse. A fantasia rejeita antes o que as obras de arte absorvem no existente, em constelações, mediante as quais elas se tornam o *outro* do existente, mesmo que seja apenas através da sua negação determinada. Se se procurar, como dizia a teoria do conhecimento, fazer uma ideia, numa ficção fantasiante, de um qualquer objecto puramente não existente, nada se produzirá que, nos seus elementos e mesmo nos momentos do seu contexto, não seja reduzível a um ente qualquer. Só sob a influência da empiria total é que aparece o que a esta se opõe qualitativamente, mas apenas como um existente de segunda ordem conforme ao modelo do primeiro. Somente mediante o ente é que a arte se transcende em não-ente; de outro modo, ela torna-se a projecção impotente do que de qualquer modo é. Por conseguinte, a fantasia nas obras de arte não está de modo nenhum limitada à visão súbita. Assim como a espontaneidade não pode ser dela separada, tão-pouco ela é o mais próximo da *creatio ex nihilo,* o uno e o todo das obras de arte. Da fantasia pode, em primeiro lugar, irradiar um elemento concreto, sobretudo nos artistas cujo processo de criação conduz de baixo para cima. A fantasia, porém, actua igualmente numa dimensão que parece abstracta ao preconceito, num esboço quase vazio, que em seguida será cheio e completado pelo «trabalho», contrário à fantasia segundo esse preconceito. Também a fantasia especificamente tecnológica não existe hoje: assim, no estilo de composição do Adágio do quinteto de cordas de Schubert e nos jogos de luz dos lagos de Turner. A fantasia é também essencialmente a utilização ilimitada das possibilidades de solução que se cristalizam no seio de uma obra de arte. Não está apenas contida no que aparece a alguém como ente e ao mesmo tempo como resto de um ente, mas mais talvez na sua modificação. A variante harmónica do tema principal na coda do primeiro andamento da *Appassionata,* com o efeito de catástrofe do acorde de sétima diminuta, não é menos o produto da fantasia do que o tema do acorde perfeito na estrutura expectante, que abre o andamento; não se deve excluir geneticamente que essa variante, decisiva para o todo, foi a inspiração originária e que o tema na sua forma primária, agindo por assim dizer retrospectivamente, dela foi derivado. Nenhuma realização mais medíocre da fantasia que consistiria, nas partes subsequentes da longa execução do primeiro movimento da *Heróica,* em passar a períodos harmónicos lapidares, como se, doravante, não houvesse mais tempo para um trabalho de diferenciação. Com o primado crescente da construção teve de diminuir a substancialidade da inspiração particular. O trabalho e a fantasia estão intimamente unidos – a sua divergência é sempre índice de fracasso –, como testemunha a experiência dos artistas de que a fantasia se deixa comandar. Eles experimentam o arbitrário do não voluntário como aquilo que os distingue do diletantismo. Mesmo subjectivamente, a imediatidade e o mediato são tanto no plano estético como no conhecimento, mediatizados um pelo outro. A arte é do ponto de vista genético, mas segundo a sua constituição, o argumento mais drástico contra a separação teórico-cognoscitiva entre a sensibilidade e o entendimento. A reflexão é capaz, ao mais alto nível, de fantasia: a consciência determinada daquilo de que uma obra de arte precisa em determinado lugar é disso a prova. Que a consciência mata é na arte, que para tal deve ser o testemunho

principal, um cliché tão reles como corrente. Mesmo o elemento dissociante da reflexão, o seu momento crítico, torna-se frutuoso como auto-reflexão da obra de arte, que elimina ou modifica o insuficiente, o informe, o incoerente. Inversamente, a categoria do esteticamente absurdo tem o seu *fundamentum in re,* a carência de obras com reflexão imanente, contendo, por exemplo, repetições que desprezam efeitos embrutecedores. É má, nas obras de arte, a reflexão que as governa a partir do exterior, lhes faz violência, mas a direcção para onde querem ir por si mesmas só pode seguir-se subjectivamente através da reflexão, e a força que para aí conduz é espontânea. Se toda e qualquer obra de arte envolve um conjunto de problemas – provavelmente aporéticos –, daí não decorre a mais medíocre definição de fantasia. Enquanto faculdade de descobrir na obra de arte começos e soluções, ela pode chamar-se o diferencial da liberdade no meio da determinação.

A objectividade das obras de arte não é, como qualquer que seja a verdade, uma determinação residual. O neoclassicismo enganou-se ao imaginar um ideal de objectividade, que se lhe apresentara em estilos passados de cariz obrigatório, ao negar abstractamente num procedimento, por sua vez, decretado e realizado subjectivamente, o sujeito na obra e ao preparar a *imago* de um em-si sem sujeito, que caracteriza o sujeito não mais eliminável por nenhum acto voluntário, apenas por deteriorações. A limitação por um rigor que imita as formas heterónomas há muito passadas obedece precisamente ao arbitrário subjectivo que ela deve domar. Valéry esboça este problema, mas não o resolve. A forma simplesmente escolhida e posta, que o próprio Valéry às vezes defende, é tão contingente como o caótico e o «vivo» por ele desprezado. A aporia da arte não pode resolver-se hoje por uma vinculação voluntária à autoridade. No estado do nominalismo radical, é evidente como se chegaria sem violência a alguma coisa como a objectividade da forma; ela é impedida por um fechamento organizado. A tendência era sincrónica com o fascismo político cuja ideologia fingia precisamente que podia esperar-se da demissão do sujeito um estado desembaraçado da miséria e da insegurança dos sujeitos sob o liberalismo tardio. De facto, ela deu-se sob a égide de sujeitos mais poderosos. Nem sequer na sua falibilidade e fraqueza o sujeito contemplador tem de ceder simplesmente à exigência de objectividade. Em seu favor fala um argumento muito convincente: de outro modo, o alérgico à arte, o filisteu que, como *tabula rasa,* deixa a obra de arte actuar sobre si, seria o mais qualificado para a compreender e julgar; o amusical seria o melhor crítico da música. Tal como a arte se realiza a si mesma, também o seu conhecimento se efectua de um modo dialéctico. Quanto mais o contemplador se entrega tanto maior é a energia com que penetra na obra de arte e a objectividade que ele percebe no interior. Participa na objectividade quando a sua energia, mesmo a sua «projecção» subjectiva desviada, se extingue na obra de arte. O desvio subjectivo pode totalmente passar ao lado da obra de arte mas, sem tal desvio, nenhuma objectividade é visível. – Cada passo para a perfeição das obras de arte é um passo para a sua auto-alienação e isso produz sempre de novo aquelas revoluções que se caracterizam, ainda que superficialmente, como rebelião da subjectividade contra o formalismo de qualquer tipo. A crescente integração das obras de arte, a sua exigência imanente, é também a sua contradição imanente. A obra de arte que resolve a sua dialéctica imanente reflecte-a ao mesmo tempo como reconciliada na solução: eis o que existe de esteticamente falso no princípio estético. A antinomia da reificação estética é também uma antinomia entre a pretensão metafísica das obras, por desiludida que seja, de escapar ao tempo e a transitoriedade de tudo o que no tempo se apresenta como permanente. As obras de arte tornam-se relativas porque devem afirmar-se como absolutas. A isso alude a expressão de Benjamin, que foi tema de colóquio: «Não há redenção para as obras de arte». A revolta perene da arte contra a arte tem o seu *fundamentum in re*. Se é essencial às obras de arte ser coisas [*Dinge*], não menos essencial lhes é negar a própria coisalidade e assim a arte se vira contra a arte. A obra de arte plenamente objectivada consolidar-se-ia em simples coisa que, esquivando-se à sua objectivação, regrediria para a emoção subjectiva impotente e mergulharia no mundo empírico.

Que a experiência das obras de arte é unicamente adequada como experiência viva diz muito sobre a relação entre contemplador e contemplado, sobre a *cathéxis* psicológica enquanto condição da percepção estética. A experiência estética é viva a partir do objecto, no instante em que as obras de arte, sob o seu olhar, se tornam vivas. Assim o ensinou simbolisticamente George no poema *Der Teppich* (O Tapete)(72), uma *art poétique,* que dá o título a um volume das suas obras. Pela imersão contemplativa, o carácter processual imanente da obra é libertado. Ao falar, a obra transforma-se em algo que em si se move. Seja o que for que no artefacto se pode chamar a unidade do seu sentido não é estático, mas processual, resolução dos antagonismos que toda a obra necessariamente em si traz. Eis por que a análise só se aproxima da obra de arte quando apreende de modo processual a relação dos momentos entre si, não quando a reduz, por decomposição, aos seus presumíveis elementos orginais. Que as obras de arte não são um ser, mas um devir, é tecnologicamente compreensível. A sua continuidade é teleologicamente exigida pelos momentos individuais. Estes têm necessidade e são capazes dela em virtude da sua imperfeição, quase sempre da sua insignificância. Pela sua própria constituição, as obras de arte conseguem transformar-se no seu outro, de aí persistirem, querem nele desaparecer e determinar, mediante o seu declínio, o que lhes sucede. Uma tal dinâmica imanente é por assim dizer um elemento de ordem superior do que são as obras de arte. Se a experiência estética se assemelha a alguma coisa é, então, à experiência sexual e, na verdade, à sua culminação. O modo como nesta a imagem amada se modifica, como a petrificação se une com o que há de mais vivo é, por assim dizer, o arquétipo encarnado da experiência estética. Mas as obras imanentemente dinâmicas não são apenas as obras individuais; também a sua relação recíproca é imanente. A relação da arte é histórica apenas mediante as obras particulares, imóveis em si, não através da sua relação exterior, ou mesmo pela influência que devem exercer uma sobre a outra. Eis por que a arte desdenha a definição verbal. Aquilo por cujo intermédio se constitui como ser é, por seu turno, dinâmico enquanto comportamento para a objectividade, que tanto reflui dela como toma posição a seu respeito e a mantém modificada nesta. As obras de arte sintetizam momentos incompatíveis, não-idênticos, que têm entre si pontos de fricção; buscam de verdade processualmente a identidade do idêntico e do não-idêntico, porque até a sua unidade é momento e não a fórmula mágica do todo. O carácter processual das obras de arte constitui-se mediante o facto de elas, enquanto artefactos, fabricação humana, terem de antemão o seu lugar no «reino autóctone do espírito»; mas, para de qualquer modo se tornarem idênticas a si mesmas, precisam do seu não-idêntico, do heterogéneo, do não já formado. A resistência da heteridade contra elas, à qual no entanto estão condenadas, indu-las a articular a própria linguagem formal e a não deixar como residual nenhuma manchazinha que não esteja formada. Esta reciprocidade constitui a sua dinâmica; o carácter inconciliável da antítese faz com que aquela não se atenue em nenhum ser. As obras de arte são-no apenas *in actu,* porque a sua tensão não culmina na resultante de uma pura identidade com este ou aquele pólo. Por outro lado, só enquanto objectos acabados, petrificados, é que se transformam em campo de forças dos seus antagonismos; de outro modo, as forças enquistadas convergiriam ou divergiriam. A sua natureza paradoxal, o equilíbrio, nega-se a si mesmo. O seu movimento deve deter-se e tornar-se visível pela sua paragem. Mas o carácter processual imanente das obras de arte é objectivo mesmo antes de elas assumirem um partido qualquer, e objectivo é o processo que intentam contra o elemento que lhes é exterior, contra o puro existente. Todas as obras de arte, mesmo as afirmativas, são polémicas *a priori*. A ideia de uma obra de arte conservadora contém algo de absurdo. Ao separarem-se enfaticamente do mundo empírico, as obras de arte testemunham que este mesmo mundo deve tornar-se outro, esquemas não-conscientes da sua transformação. Mesmo em artistas aparentemente tão apolémicos, que se movem numa esfera do espírito pura segundo a convenção, por exemplo, Mozart, o momento polémico, exceptuando os temas literários que escolheu para as suas grandes óperas, é central, bem como a violência da distanciação

---

(72) Cf. Stefan George, *Werke, op. cit.*, vol. I, p. 190.

que implicitamente condena a pobreza e a falsidade de que ela se distancia. A forma adquire nele a sua violência como negação determinada; a reconciliação, que ela presentifica, tem a sua doçura dolorosa porque a realidade, até hoje, a recusava. A determinação da distância, como presumivelmente a de todo o classicismo convencido que não brinca gratuitamente consigo mesmo, concretiza a crítica do que é repelido. O que nas obras de arte crepita é o ruído da fricção dos momentos antagónicos que a obra de arte procura conciliar; é primeiramente a escrita porque, como nos signos da linguagem, o seu elemento processual se cifra na sua objectivação. O carácter processual das obras de arte não é mais do que o seu cerne temporal. Se para elas a duração se torna intenção, de modo que afastam de si o que presumem efémero e se eternizam por si mesmas mediante formas puras e rigorosas ou através do carácter nefasto da universalidade humana, encurtam assim a sua vida, activam a pseudomorfose no conceito que, como âmbito constante de realizações mutáveis, ambiciona segundo a sua forma justamente aquela estática intemporal, contra a qual luta o carácter tensivo da obra de arte. As obras de arte, formas humanas mortais, esvanecem-se manifestamente tanto mais depressa quanto mais encarniçadamente se opõem a esse carácter. Sem dúvida, a sua permanência não pode separar-se do conceito da sua forma; ela não é sua essência. As que ousam expor-se e que, segundo a aparência, se apressam a correr para o seu declínio costumam ter melhores oportunidades de sobrevivência do que aquelas que, por causa do ídolo da segurança, poupam o seu cerne temporal e, intimamente vazias, se tornam como que por vingança presa do tempo: a maldição do classicismo. A especulação que consiste em prolongar a sua duração por adição de um elemento frágil dificilmente proporciona alguma ajuda. São concebíveis e talvez hoje exigidas as obras que, pelo seu núcleo temporal, se consomem a si mesmas, sacrificam a sua vida no instante da aparição da verdade e se desvanecem sem deixar vestígios, sem por isso ficarem diminuídas. A nobreza de um tal comportamento não seria indigno da arte, depois que a sua dignidade se perverteu em atitude e em ideologia. A ideia de duração das obras é copiada pelas categorias da propriedade, burguesa e efémera; foi estranha a muitos períodos e a grandes produções. Conta-se de Beethoven que, depois de terminar a *Appassionata,* teria dito que esta sonata seria ainda tocada dez anos depois. A concepção de Stockhausen de que as obras electrónicas, que não são transcritas no sentido tradicional, mas logo «realizadas» no seu material e susceptíveis de com ele desaparecerem, é excelente como a concepção de uma arte de pretensão enfática que, no entanto, estaria pronta a perder-se. Como outros constituintes pelos quais a arte se tornou o que é, o seu cerne temporal exterioriza-se e faz explodir o seu conceito. As declamações habituais contra a moda, que identificam o efémero com o inútil, não são apenas associadas à imagem invertida de uma interioridade que se compromete tanto política como esteticamente enquanto incapacidade de exteriorização e teimosia no ser-assim [*Sosein*] individual. Apesar da sua manipulabilidade comercial, a moda penetra profundamente nas obras de arte, não as reduz apenas a bocados. Invenções como as de Picasso na pintura luminosa são como que transposições dos experimentos da *haute couture,* vestidos de tecido, unicamente presos por alfinetes envolvendo o corpo por uma simples noite, em vez de serem talhados na acepção tradicional. A moda é uma das figuras pelas quais o movimento histórico do sensório afecta totalmente as obras de arte, mesmo nas suas características mínimas, quase sempre ocultas a si mesmas.

A obra de arte é processo essencialmente na relação do todo com as partes. Não podendo reduzir-se nem a um nem a outro momento, esta relação é, por seu turno, um devir. O que de qualquer modo se pode chamar a totalidade na obra de arte não é a estrutura englobante de todas as suas partes. Também na sua objectivação persiste, antes de mais, algo que se constrói em virtude das tendências que nela actuam. Inversamente, as partes não são dados – o que errada e quase inevitavelmente delas faz a análise – mas antes centros de forças que tendem para o todo e são, sem dúvida, por necessidade, também pré-formados por ele. A turbulência desta dialéctica devora finalmente o conceito de sentido. Quando, segundo o veredicto da história, a unidade do processo e o resultado não mais funcionam, quando sobretudo os momentos individuais se

recusam a formar-se segundo a totalidade assim pré-elaborada mesmo latentemente, a divergência escancarada destrói o sentido. Se a obra de arte não é em si algo de estável, de definitivo, mas algo em movimento, a sua temporalidade imanente comunica-se então às partes e ao todo ao desdobrar-se no tempo a sua relação e ao serem capazes de denunciar essa relação. Se as obras de arte vivem na história em virtude do seu próprio carácter processual, então podem nela dissipar-se. O carácter inalienável do que foi desenhado no papel, do que dura na tela sob a forma de cores, na pedra como forma, não garante a inalienabilidade da obra de arte no que lhe é essencial, no espírito, em algo que se move a si mesmo. As obras de arte não se modificam apenas com o que a consciência reificada considera como a atitude dos homens, que varia conforme a situação histórica, relativamente às obras de arte. Semelhante transformação é superficial em relação à que se produz nas obras: a eliminação dos seus estratos um após outro, imprevisível no instante da sua aparição; a determinação de tal modificação pela sua lei formal saliente, que ao mesmo tempo se dissocia; o endurecimento das obras tornadas transparentes, o seu envelhecimento, a sua extinção. Por fim, o seu desdobramento identifica-se com a sua decomposição.

O conceito de artefacto, que o termo «obra de arte» [*Kunstwerk*] traduz, não chega para explicar o que é uma obra de arte. Quem sabe que uma obra de arte é algo de fabricado de modo nenhum sabe o que é uma obra de arte. O acento sobrevalorizado posto na fabricação – ainda que possa denegrir como manobra humana destinada a enganar ou a denunciar o que nela se pretende como mediocremente artificial, a sua afectação, por oposição à ilusão da arte como natureza imediata, simpatiza de bom grado com o pedantismo. A definir a arte apenas se atreveram de modo simples os sistemas filosóficos disponíveis, que reservaram um nicho para todos os fenómenos. Hegel, sem dúvida, definiu o belo, mas não a arte, provavelmente porque a reconhecia na sua unidade com a natureza e na diferença a seu respeito. Na arte, a distinção entre a coisa feita e a sua génese, o fazer, é enfática: as obras de arte são a coisa feita, mais do que simplesmente feita. Contesta-se isso desde que a arte se experimenta como efémera. A confusão da obra de arte com a sua génese, como se o devir fosse a chave universal do que esteve em devir, originou essencialmente a estranheza das ciências da arte à arte: pois as obras de arte seguem a sua lei formal ao esgotarem a sua génese. A experiência especificamente estética, o perder-se nas obras de arte, não se preocupa com a sua génese, cujo conhecimento lhe é tão exterior como a história da dedicatória da *Heróica* em relação ao que nela se passa sob o ponto de vista da música. A posição das autênticas obras de arte relativamente à objectividade extra-estética não deve procurar-se no facto de esta influir sobre o processo de produção. A obra de arte é em si mesma um comportamento que, mesmo na renúncia, reage a essa objectividade. Recor-de-se o verdadeiro rouxinol e a sua imitação na *Crítica da Faculdade de Julgar*(73), o motivo do célebre conto de Andersen, muitas vezes posto em música. A consideração que Kant lhe acrescenta substitui o conhecimento da origem do fenómeno pela experiência do que é o fenómeno. Se se supõe que o rapaz que imita conseguia realmente imitar tão bem o rouxinol que nenhuma diferença era perceptível, condena-se à indiferença o recurso à autenticidade ou à não-autenticidade do fenómeno, embora se deva conceder a Kant que semelhante saber dissimula a experiência estética: um quadro vê-se de maneira diversa quando se conhece o nome do pintor. Nenhuma arte é sem pressupostos e é tanto menos possível eliminar esses pressupostos quanto ela é necessariamente a sua consequência. Andersen, com feliz inspiração, pôs um brinquedo em vez do artesão de Kant; a ópera de Stravinsky caracteriza o que ressoa como um buzinar mecânico. A diferença com o canto natural torna-se um fenómeno audível: logo que o artefacto pretende suscitar a ilusão do natural, fracassa.

A obra de arte é o resultado do processo tanto quanto este mesmo processo se encontra em repouso. Como proclamava a metafísica racionalista no seu apogeu como princípio do mundo,

---

(73) Cf. Kant, *op. cit.*, p. 175 ss. (*Crítica da Faculdade de Julgar*, § 42).

ela é uma mónada: centro de forças e coisa [*Ding*] ao mesmo tempo. As obras de arte estão fechadas umas para as outras, são cegas e, apesar de tudo, representam no seu hermetismo o que se encontra no exterior. Em todo o caso, é assim que elas se apresentam à tradição como aquele elemento vivo e autárcico que Goethe gostava de chamar enteléquia, com um sinónimo de mónada. É possível que quanto mais problemático se torna o conceito de finalidade na natureza orgânica tanto mais ele se condense intensivamente nas obras de arte. Enquanto momento de um contexto englobante do espírito de uma época, imbricado na história e na sociedade, as obras de arte ultrapassam o seu elemento monádico sem possuir janelas. A interpretação das obras de arte como interpretação de um processo em si imobilizado, cristalizado, imanente aproxima-se do conceito de mónada. A tese do carácter monadológico das obras é tão verdadeira como problemática. Elas foram buscar o seu rigor e a sua estruturação interna à dominação espiritual sobre a realidade. Aquilo por cujo intermédio elas se transformam em geral numa coerência imanente é-lhes nessa medida transcendente, e vem-lhes do exterior. Mas essas categorias transformam-se a tal ponto que apenas subsiste a sombra de vinculatoriedade. A estética pressupõe incondicionalmente a imersão na obra individual. O próprio progresso da ciência académica da arte na exigência de análise imanente, na renúncia a um procedimento que se preocupava com tudo o que concernia à arte com excepção dela, não pode contestar-se. No entanto, a auto-ilusão acompanha a análise imanente. Não há nenhuma determinação do elemento particular de uma obra de arte que, segundo a sua forma, e enquanto universal, não saia da mónada. As pretensões do conceito que, do exterior, para aquela deve ser transposto para a abrirem desde dentro e de novo a fazerem explodir – de modo que o conceito é criado unicamente a partir da coisa [*Sache*] – seriam ilusórias. A constituição monadológica das obras de arte em si vai além de si mesma. Se for absolutizada, a análise imanente torna-se presa da ideologia contra a qual ela lutava ao querer imiscuir-se nas obras, em vez de delas retirar uma mundividência. Hoje, reconhece-se já que a análise imanente, outrora arma da experiência artística contra o pedantismo, é mal utilizada como *slogan* para manter a reflexão social afastada da arte absolutizada. Mas, sem esta, é impossível conceber a obra de arte em relação àquilo a que ela cede um dos seus aspectos, e decifrá-la segundo o próprio conteúdo. A cegueira da obra de arte não só é um correlativo do universal que domina a natureza, mas o seu correlato, como também sempre o cego e o vazio se pertencem abstractamente um ao outro. Nenhum elemento particular é legítimo na obra de arte que, mediante a sua particularização, não se torne também universal. Sem dúvida, o conteúdo estético não se enquadra em nenhuma subsunção, mas sem meios subsumentes, nenhum conteúdo seria concebível; a estética teria de capitular perante a obra de arte como perante um *factum brutum*. No entanto, só através do seu hermetismo monadológico é que o elemento esteticamente definido se pode relacionar com o momento da sua universalidade. Com uma regularidade que mostra algo de estrutural, as análises imanentes conduzem, se o seu contacto com o estruturado for suficientemente estreito, a definições universais no extremo da especificação. Isto é certamente condicionado também pelo método analítico: explicar significa reduzir ao já conhecido e a sua síntese como o que é preciso explicar implica inevitavelmente algo de universal. Mas a inversão do particular em universal não é menos determinada pela coisa [*Sache*]. Quando esta se cristaliza em algo de extremo, realiza constrangimentos que provêm do género. A obra musical de Anton Webern, na qual movimentos de sonatas se reduzem a aforismos, é a este respeito exemplar. A estética não tem, como que sob o sortilégio do objecto, de escamotear os conceitos. Nela é preciso libertar estes da sua exterioridade em relação à coisa e transpô-los para ela. Se, no entanto, se pode admitir, então tem o seu lugar na estética o forjamento do movimento do conceito por Hegel. A interacção do universal e do particular, que se produz inconscientemente nas obras de arte e que a estética tem de elevar à consciência, é a verdadeira necessidade de uma concepção dialéctica da arte. Poder-se-ia objectar que um resto de confiança dogmática continuaria a actuar. Fora do sistema hegeliano, o movimento do conceito não teria o seu direito à existência em nenhuma esfera; a coisa poderia apenas ser apreendida como vida do conceito quando a totalidade do objectivo houver de coincidir com o espírito. Pode replicar-se que as mónadas, que as obras de arte são, conduzem ao universal pelo seu princípio de particularização. As determinações universais da arte não são apenas a indigência da sua reflexão conceptual. Testificam os limites do princípio de individuação que deve ontologizar-se tão pouco como o seu contrário. As obras de arte aproximam-se tanto mais desses limites quanto mais elas perseguem sem compromisso o *principium individuationis;* à obra de arte que surge como algo de universal está aderente o carácter da contingência do exemplo de um género: ela é tristemente individual. Mesmo Dada, como os gestos que remetem para um puro isto, era tão universal como o pronome demonstrativo; o facto de o expressionismo ter sido mais poderoso como ideia do que nos seus produtos deveria provir de a sua utopia do puro τόδε τι ser ainda um fragmento de falsa consciência. O universal, porém, torna-se substancial nas obras de arte unicamente ao modificá-las. Em Webern, a forma musical universal da execução torna-se assim um «nó» e perde a sua função evolutiva. Em seu lugar entra a série de partes de diferentes graus de intensidade. As partes nodulares tornam-se deste modo algo de totalmente outro, de mais presente, de menos relacional do que alguma vez o foram as execuções. A dialéctica do universal e do particular não cai apenas no poço do universal, no meio do particular; quebra igualmente a invariância das categorias universais.

As obras de arte demonstram que um conceito universal de arte é insuficiente para explicar as obras de arte porque, como Valéry afirmou, só poucas realizam o seu conceito estrito. A falta não é apenas da fraqueza dos artistas perante o grande conceito da sua coisa [*Sache*], mas antes do próprio conceito. Quanto mais puramente as obras de arte aspiram à ideia manifesta de arte tanto mais precária se torna a relação das obras de arte com o seu outro, relação que, por seu turno, é exigida no conceito de obra. Mas ela só é conservável à custa de uma consciência pré-crítica, de uma ingenuidade desesperada: uma das aporias da arte, no presente. É evidente que as maiores obras não são as mais puras, mas as que costumam conter um excedente extra-artístico e, sobretudo, um elemento material intacto, que pesa na sua composição imanente; não é menos evidente que, após a completa formação das obras de arte se ter constituído no irreflectido, para lá da arte como sua norma, aquela impureza não pode voluntariamente ser reintegrada. A crise da obra de arte pura depois das catástrofes europeias não deve resolver-se através da passagem a uma materialidade extra-artística que, com um *pathos* moral, proclama que ela se torna mais leve; a linha de menor resistência vale em último lugar como norma. A antinomia do puro e do impuro na arte inscreve-se num elemento mais geral, segundo o qual a arte não seria o conceito supremo dos seus géneros. Estes diferem tão especificamente como interferem(74). A questão tão apreciada dos apologetas tradicionalistas de todos os graus – «Isto ainda é música?» – é estéril; é, porém, concreto analisar o que é a *Entkunstung* da arte, práxis que não reflecte a arte e que, aquém da sua própria dialéctica, se aproxima da práxis extra-estética. Em contrapartida, aquela questão corrente quer, com a ajuda do seu conceito abstracto, impedir o movimento dos momentos discretamente separados uns dos outros, em que consiste a arte. No entanto, a arte manifesta-se presentemente do modo mais vivo onde destrói o seu conceito. Em tal decomposição, é fiel a si mesma, violação do tabu mimético do impuro enquanto elemento híbrido. – O sensório regista linguisticamente a inadequação do conceito de arte em relação a esta, por exemplo, na expressão «obra de arte da língua». Um historiador da literatura escolheu-a, não sem lógica, para os poemas. Mas ele violenta igualmente os poemas, que são obras de arte e, por causa do seu elemento discursivo relativamente autónomo, não são só nem totalmente obras de arte. A arte não se esgota também nas obras de arte na medida em que os artistas trabalham igualmente na arte e não apenas nas obras. O que a arte é não depende da consciência das próprias obras de arte. Formas funcionais, objectos culturais podem tornar-se arte só mediante a história; se não se concedesse isso, tornar-se-ia dependente da autocompreensão da arte, cujo devir vive no seu conceito. A diferença exigida por Benjamin entre

---

(74) Cf. Th. W. Adorno, *Ohne Leitbild, op. cit.*, p. 168 ss.

a obra de arte e o documento(75) permanece pertinente na medida em que rejeita as obras que, em si, não são determinadas pela lei formal; mas várias são-no objectivamente, mesmo se não se apresentam como arte. O nome das exposições «Documenta», que têm grandes méritos, resvala pela dificuldade e favorece esta historicização da consciência estética à qual museus da contemporaneidade querem opor-se. Conceitos de tal espécie, especialmente o chamado clássico da modernidade, convêm apenas demasiado bem à perda de tensão da arte, depois da Segunda Guerra Mundial, que já afrouxa muitas vezes no momento da sua aparição. Conformam-se ao modelo de uma época, que se prepara para assumir a etiqueta de era atómica.

O momento histórico é constitutivo nas obras de arte; as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico da sua época e sem a pretensão sobre ela. São a historiografia inconsciente de si mesma da sua época; o que não é o último factor da sua mediação relativamente ao conhecimento. É isso precisamente que as torna incomensuráveis ao historismo que, em vez de seguir o seu próprio conteúdo histórico, as reduz à história que lhes é exterior. As obras de arte deixam-se experimentar tanto mais verdadeiramente quanto mais a sua substância histórica for a do autor da experiência. A economia burguesa está ideologicamente cega, mesmo na suposição de que as obras de arte, que se encontram suficientemente longe no passado, poderiam ser mais bem compreendidas do que as da sua época. Os estratos de experiência que as obras de arte contemporâneas de qualidade contêm, o que nelas quer falar, são, enquanto espírito objectivo, incomparavelmente muito mais comensuráveis aos contemporâneos do que as obras cujos pressupostos filosófico-históricos são estranhos à consciência actual. Quanto mais intensamente se quer compreender Bach, tanto mais enigmaticamente ele olha com todo o seu poder para o passado. Dificilmente ocorreria a um compositor vivo, não corrompido por uma vontade estilística, compor uma fuga que melhor seria um exercício escolar do conservatório do que uma paródia ou uma cópia miserável do *Cravo Bem-Temperado*. Os choques extremos e os gestos de distanciação da arte contemporânea, sismogramas de uma forma de reacção universal e inelutável, são mais próximos do que o que simplesmente aparece perto unicamente em virtude da sua reificação histórica. O que a todos parece inteligível é o que se tornou incompreensível; o que os indivíduos manipulados repelem é-lhes apenas demasiado compreensível; analogamente à afirmação de Freud segundo a qual o inquietante é inquietante como aquilo que é intimamente demasiado familiar. Eis por que é repelido. O que é consagrado para lá do véu da herança cultural, e aquém da tradição ocidental é aceite, experiências simplesmente disponíveis e já postas em marcha. Conhecem demasiado bem a convenção; o que é excessivamente conhecido não mais pode ser actualizado. Essas experiências morreram no mesmo instante em que iam ser imediatamente acessíveis; a sua acessibilidade sem tensão constitui o seu fim. Poder-se-ia demonstrar igualmente isso no facto de que as obras obscuras e totalmente incompreensíveis são expostas no panteão da classicidade e repetidas obstinadamente(76) e que as interpretações das obras tradicionais, com excepções de algumas delas, cada vez mais raras, reservadas à vanguarda exposta, são falsas, absurdas e objectivamente incompreensíveis. Para reconhecer este estado de coisas, é necessário resistir em primeiro lugar à aparência de inteligibilidade, que confere a essas obras e interpretações uma espécie de pátina. A tal respeito é altamente alérgico o consumidor estético: sente, com alguma razão, que aquilo que guarda como sua posse lhe é roubado, só que ignora que já lhe foi roubado logo que o reclama como sua propriedade. A estranheza ao mundo é um momento da arte; quem não percebe a arte como estranha ao mundo de nenhum modo a percebe.

---

(75) Cf. Walter Benjamin, *Schriften, op. cit.*, vol. I, p. 538 s.

O espírito nas obras de arte não é um elemento acrescentado, mas estabelecido pela sua estrutura. Isso é em não pequeno grau responsável pelo carácter fetichista das obras de arte: ao resultar da sua constituição, o espírito aparece necessariamente como um ente-em-si, e elas são obras de arte só enquanto ele aparece como tal. Contudo, elas são, com a objectividade do seu espírito, algo de fabricado. A reflexão deve tanto compreender o carácter fetichista, sancionar por assim dizer a expressão da sua objectividade, como analisá-la criticamente. Nesta medida, mescla-se com a estética um elemento antiartístico de que a arte suspeita. As obras de arte organizam o não-organizado. Falam em seu favor, e fazem-lhe violência; colidem com ele ao seguirem a sua constituição como artefacto. A dinâmica, que toda a obra de arte em si encerra, é o seu elemento linguístico. Um dos paradoxos das obras é que, dinâmicas em si mesmas, elas são em geral fixadas, ao passo que é através da fixação que as obras de arte se objectivam. Assim como, quanto mais insistentemente se observam, tanto mais paradoxais se tornam: toda a obra é um sistema de contradição. O seu próprio devir não poderia representar-se sem fixação; as improvisações costumam simplesmente justapor-se e, por assim dizer, ocupar o mesmo lugar. A escrita e a notação, vistas do exterior, desconcertam pelo paradoxo de um existente que, segundo o seu sentido, é devir. Os impulsos miméticos que movem a obra de arte integram-se nela e de novo a desintegram, são uma expressão provisoriamente privada de linguagem. Tornam-se linguagem mediante a sua objectivação enquanto arte. Salvação da natureza, a objectivação protesta contra a efemeridade da arte. A obra de arte torna-se semelhante à linguagem no devir da ligação dos seus elementos, sintaxe sem palavras mesmo nas obras linguísticas. O que elas dizem não é o que dizem as suas palavras. Na linguagem sem intenções, os impulsos miméticos transmitem-se ao todo que os sintetiza. Na música, um acontecimento ou uma situação podem posteriormente constituir em algo de monstruoso um desenvolvimento precedente, mesmo se este não existisse em si. Semelhante metamorfose retrospectiva é exemplarmente uma metamorfose pelo espírito das obras. As obras de arte distinguem-se das formas subjacentes à teoria psicológica pelo facto de que nelas os elementos – como isso também nelas é possível – não se conservam com qualquer autonomia. Tanto quanto aparecem, eles não são imediatamente dados como o devem ser as formas psíquicas. Enquanto mediatizados pelo espírito, inserem-se numa relação contraditória recíproca, que se apresenta como se tentassem resolvê-la. Os elementos não se encontram em justaposição, mas friccionam-se entre si ou atraem-se mutuamente, um quer o outro ou um repele o outro. Só isto constitui o contexto das grandes obras ambicionadas. A dinâmica das obras de arte é o elemento que nelas fala; mediante a espiritualização, elas conseguem os traços miméticos que o seu espírito primeiramente submete. A arte romântica espera conservar o momento mimético ao não mediatizá-lo pela forma; através do todo diz o que um singular dificilmente é capaz de dizer. Apesar de tudo, não pode ignorar-se sem mais o constrangimento à objectivação. Ela reduz à dissociação o que se recusa objectivamente à síntese. Mas se se dissocia em pormenores, não se inclina menos, contrariamente às suas qualidades superficiais, para o abstractamente formal. Num dos maiores compositores, Robert Schumann, esta qualidade liga-se essencialmente à tendência para a decomposição. A pureza com que a sua obra exprime o antagonismo irreconciliado confere-lhe o poder da sua expressão e da sua classe. Precisamente por causa do para-si da forma é que a obra de arte romântica regride para trás do ideal classicista que ela rejeita como formalista. Aí era buscada muito mais expressamente a mediação do todo e das partes, certamente não sem os traços resignativos tanto do todo, que se orienta pelos tipos, como do individual, seccionado sobre o todo. As formas de degenerescência do romantismo tendem sempre para o academismo. Sob tal aspecto, impõe-se uma tipologia rigorosa das obras de arte. Um tipo vem de cima, do todo, para baixo, o outro move-se na direcção contrária. Que ambos os tipos se mantêm em certa medida distintos é atestado pela antinomia que os engendra e não é redutível por nenhum dos tipos, a irreconciliação da unidade e da particularidade. Beethoven enfrentou a antinomia ao desqualificar o pormenor pela afinidade com o espírito burguês maduro das ciências naturais, em vez de o apagar esquematicamente, segundo a práxis predominante do século precedente. Assim, não integrou apenas a música no contínuo de um elemento em devir e preservou

---

(76) Cf. Th. W. Adorno, *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze* 1928-1962, Francoforte, 1964, p. 167 ss.

a forma da ameaça crescente da abstracção vazia. Enquanto momentos em declínio, os momentos individuais fundem-se entre si e determinam a forma pelo seu declínio. Enquanto impulso para o todo, o pormenor em Beethoven é e não é de novo alguma coisa que só no todo se torna no que é em si mesmo, mas tende para uma relativa indeterminação das simples relações fundamentais da tonalidade, até ao amorfo. Se se escuta, se se lê suficientemente de perto a sua música articulada ao extremo, então ela assemelha-se a um *continuum* do nada. O *tour de force* de cada uma das grandes obras é que a totalidade do nada se determina, literalmente à maneira hegeliana, numa totalidade do ser, mas só como aparência, não com a pretensão de uma verdade absoluta. No entanto, esta pretensão é pelo menos sugerida pelo rigor imanente enquanto conteúdo superior. O latentemente difuso, incaptável, não menos do que o poder fascinante, que o constrange a manifestar-se, representam polarmente o momento da natureza. Perante o demónio, o sujeito compositor que forja a bala e a projecta, encontra-se o elemento indiferenciado das mais pequenas unidades, nas quais se dissocia cada uma das suas frases, de modo que no fim já não resta nenhum material, mas o sistema de referência nu das relações tonais fundamentais. – Contudo, são igualmente paradoxais as obras de arte na medida em que a sua dialéctica nem sequer é literal, nem se desenrola como a história, seu modelo secreto. A partir do conceito de artefacto, a dialéctica reproduz-se em formas existentes, ao contrário do processo que elas ao mesmo tempo são: paradigma do momento ilusório da arte. Partindo de Beethoven, poder-se-ia extrapolar que, segundo a sua práxis técnica, todas as obras autênticas são *tours de force:* vários artistas da era burguesa tardia, Ravel e Valéry, reconheceram isso como seu próprio dever. O conceito de artista regressa assim às suas origens. A pirueta [*Kunststück*] não é nenhuma forma primeira da arte e nenhuma aberração ou degenerescência, mas o seu segredo, que ela silencia, para a entregar no fim. A reflexão provocatória de Thomas Mann acerca da arte como farsa do mais alto nível alude a isso. As análises tecnológicas, como também as análises estéticas, tornam-se frutuosas ao perceberem o *tour de force* nas obras. Ao mais alto nível formal, repete-se o acto do circo tão desprezado: vencer a gravidade e a manifesta absurdidade do circo: «Para quê todo o esforço?» – esta questão é já verdadeiramente o carácter enigmático estético. Tudo isso se actualiza nos problemas da interpretação artística. Executar adequadamente um drama ou uma peça de música significa formulá-los como problema de tal modo que se reconhecem as exigências contraditórias que tal problema apresenta aos intérpretes. O dever de uma restituição autêntica é em princípio infinita.

Mediante a sua oposição à empiria, cada obra de arte estabelece, por assim dizer, programaticamente a sua unidade. O que passou pelo espírito define-se como «uno» contra a má naturalidade do contingente e do caótico. A unidade é mais do que simplesmente formal: graças a ela, as obras de arte subtraem-se à dissociação mortal. A unidade das obras de arte constitui a sua cesura relativamente ao mito. Atingem em si, segundo a sua determinação imanente, esta unidade que se encontra impressa nos objectos empíricos do conhecimento racional: a unidade emerge dos seus próprios elementos, do múltiplo; elas não extirpam o mito, mas atenuam-no. Expressões como: – um pintor achou bem compor em unidade harmónica as figuras de uma cena, ou o ponto de suspensão empregado num prelúdio de Bach no momento próprio e no lugar exacto produz um efeito feliz – o próprio Goethe não desdenhava por vezes formulações deste tipo –, têm algo de antiquadamente provinciano, porque ficam para lá do conceito da unidade imanente, e confessam certamente o excedente de arbitrário em todas as obras. Louvam a mácula de inumeráveis obras, mesmo se não é constitutiva. A unidade material das obras de arte é tanto mais enganosa quanto mais as suas formas e momentos são em grau elevado *topoi* e não provêm imediatamente da complexão da obra particular. A resistência da arte nova contra a aparência imanente, a sua insistência na real unidade do irreal tem o aspecto de não mais suportar nenhum elemento universal como imediatidade em si não-reflectida. Mas que a unidade não brote completamente dos impulsos individuais das obras não se baseia apenas na sua preparação. A aparência é igualmente condicionada por aqueles impulsos.

Enquanto que estes aspiram com nostalgia e indigência à unidade que poderiam realizar e reconciliar, querem sempre afastar-se dela. O preconceito da tradição idealista em favor da unidade e da síntese descurou este fenómeno. A unidade é sobretudo motivada pelo facto de os momentos singulares se lhe esquivarem mediante a sua tendência direccional. A variedade esparsa não se apresenta neutralmente à síntese estética como o material caótico da teoria do conhecimento que, desprovido de qualidade, não antecipa a sua formação nem passa através das suas malhas. Se a unidade das obras de arte é também inevitavelmente a violência que se faz à pluralidade – o retorno da expressão como a da dominação de um material na critica estética é sintomático –, a pluralidade deve então igualmente temer a unidade a exemplo das imagens efémeras e sedutoras da natureza nos mitos antigos. A unidade do *logos* está imbricada enquanto unidade mutilante no contexto da sua culpa. A narrativa homérica de Penélope que, à noite, desfaz o que fez durante o dia, é uma alegoria inconsciente da arte: o que a manhosa Penélope realiza no seu artefacto, realiza-o verdadeiramente em si mesma. Depois da poesia homérica, o episódio não é o que dele com facilidade erradamente se faz, ingrediente ou rudimento, mas uma categoria constitutiva da arte: esta admite em si, por meio daquela, a impossibilidade da identidade do uno e do múltiplo como momento da sua unidade. Não menos do que a razão, as obras de arte têm a sua astúcia. Se se abandonasse a si mesmo o elemento difuso das obras de arte, os impulsos singulares da sua imediatidade, esvanecer-se-iam sem deixar vestígios. Nas obras de arte imprime-se o que, de outro modo, desapareceria. Pela unidade, os impulsos são reduzidos à heteronomia; são espontâneos só em sentido metafórico. Isso obriga à crítica mesmo das obras de arte muito gran-des. A representação da grandeza costuma acompanhar o momento de unidade enquanto tal, por vezes à custa da sua relação com o não-idêntico; eis por que é problemático o conceito de grandeza na arte. O efeito autoritário das grandes obras de arte e, sobretudo, das obras arquitecturais, legitima-as e acusa-as. A forma integral une-se estreitamente com a dominação, embora a sublime; o instinto que a tal se opõe é especificamente francês.

A grandeza é a falta das obras, mas, sem tal falta, não atingem o seu efeito. O primado dos fragmentos importantes e do carácter fragmentário de outras obras terminadas sobre as obras mais acabadas talvez provenha daí. Numerosos tipos de formas, não precisamente as mais respeitadas, desde sempre registaram algo de semelhante. O *Quodlibet* e o *pot-pourri* na música, em literatura, a frouxidão épica, aparentemente confortável, do ideal de unidade dinâmica testificam aquela necessidade. Em todos os casos, a renúncia à unidade como princípio formal permanece por sua vez uma unidade *sui generis,* por mais baixo que possa ser o nível. Mas essa unidade não é obrigatória, e um momento de tal não-obrigatoriedade é certamente obrigatório para as obras de arte. Logo que se estabiliza, tal unidade já está perdida.

O entrelaçamento do uno e do múltiplo nas obras de arte pode apreender-se na pergunta sobre a sua intensidade. A intensidade é a mimese realizada pela unidade, cedida pela multiplicidade à totalidade, embora esta não esteja imediatamente presente a ponto de ser possível percebê-la como grandeza intensiva; a força nela acumulada é por assim dizer restituída por ela ao pormenor. Que em muitos dos seus momentos a obra de arte se intensifique, se prenda, se descarregue, age em larga medida como seu próprio fim [*Zweck*]; as grandes unidades de composição e de construção parecem existir só por causa de tal intensidade. Em seguida, e contra a concepção estética corrente o todo existiria em verdade para as partes, a saber, por causa do seu χαιρος, do instante, e não inversamente; o que contrapõe à mimese acaba por a servir. O que reage pré-artisticamente, que gosta de lugares de uma música sem atender à forma, talvez mesmo sem dar por ela, percebe alguma coisa que a cultura estética com razão rejeita e que, no entanto, lhe é essencial. Quem não possui nenhum órgão para as belas passagens – mesmo na pintura, assim o Bergotte de Proust que, segundos antes da sua morte, é fascinado por um pequeno lanço de parede amarela num quadro de Vermeer –, é tão estranho à obra de arte como aquele que é inepto para a experiência da unidade. Estes pormenores só recebem, contudo, a sua clareza em virtude do todo. Muitos compassos de Beethoven ressoam como a frase extraída das *Afinidades Electivas:* «Como uma estrela, a esperança desce do céu»; assim, no adágio da sonata em ré menor, Op. 31 n.° 2. Basta tocar a passagem no contexto do movimento para ouvir o que o seu carácter incomensurável, o elemento irradiante da estrutura, a esta deve. Tal passagem torna-se monstruosa quando a sua expressão domina o que precede pela concentração de uma melodia cantada e em si humanizada. Individualiza-se em relação à totalidade e é ao mesmo tempo o seu produto e a sua suspensão. Também a totalidade, contextura sem falhas das obras de arte, não é uma categoria de fechamento. Relativiza-se incondicionalmente perante a percepção atomista e regressiva, porque a sua força unicamente se conserva no pormenor em que irradia.

O conceito de obra de arte implica o de êxito. As obras de arte não conseguidas não são obras de arte. São valores de aproximação estranhos à arte. O mediano é já o mau. É incompatível com o *medium* da particularização. As obras de arte medianas, o húmus são dos pequenos mestres apreciados pelos historiadores do espírito congénitos supõem um ideal semelhante ao que Lukács não receava defender enquanto «obra de arte normal». Mas enquanto negação da má universalidade da norma, a arte não tolera obras normais e, por conseguinte, não aceita também as obras medianas, quer as que correspondem à norma, quer as que encontram o seu valor posicional segundo a distância que dela as separa. As obras de arte não podem escalonar-se; a sua auto-identidade desdenha a dimensão de um mais ou de um menos. A coerência é um momento essencial do sucesso; de modo nenhum é o único. O facto de a arte concernir a alguma coisa, a riqueza do pormenor na unidade, o *gestus* da concessão mesmo nas obras mais frágeis, são modelos de exigências presentes para a arte, sem que elas se deixem referir à coerência como coordenada; a sua plenitude não pode, sem dúvida, ser adquirida no *medium* de uma universalidade teórica. No entanto, pelo conceito de coerência tendem a tornar igualmente suspeito o de sucesso que, aliás, desfigura a associação com o aluno modelo e diligente. Contudo, não pode prescindir-se dele se é que a arte não deve tornar-se a presa do relativismo vulgar. Este conceito de êxito sobrevive na autocrítica inerente a toda a obra de arte e que dela faz uma obra de arte. É de modo análogo imanente à coerência que ela não seja o seu uno e múltiplo; isso separa o seu conceito enfático do conceito académico. O que é única e perfeitamente coerente não constitui uma coerência. O que não é senão coerente, privado de todo o elemento a formar, deixa de ser algo de em si e degenera num para-outro: isto é, em polimento académico. As obras académicas não valem nada, porque os momentos que a sua logicidade deveria sintetizar não suscitam nenhum impulso contrário e, na realidade, não existem. O trabalho da sua unidade é supérfluo, tautológico e, na medida em que ela surge como unidade de alguma coisa, é inexacta. Obras deste tipo são secas; geralmente, a secura é o estado de uma mimese defunta; um mimético *par excellence* como Schubert seria, segundo a doutrina dos temperamentos, sanguíneo, húmido. O mimeticamente difuso pode ser arte, porque esta simpatiza com o difuso; mas não a unidade que, em honra da arte, abafa o difuso em vez de em si o integrar. Expressamente conseguida, porém, é a obra de arte cuja forma promana do seu conteúdo de verdade. Não precisa de se desembaraçar dos vestígios de ter sido produto de devir, do seu elemento artificial. A obra fantasmagórica é o seu contrário ao apresentar-se como conseguida mediante a sua aparição em vez de resolver aquilo por cujo intermédio talvez tivesse êxito; eis o que unicamente constitui a moral das obras de arte. Para lhe obedecer, elas aproximam-se daquele natural que, não sem toda a razão, se exige da arte; afastam-se dele logo que empreendem organizar a imagem do natural. A ideia de sucesso é intolerante contra a organização. Postula objectivamente a verdade estética. Sem dúvida, não existe nenhuma sem a logicidade da obra. Mas, para a perceber, precisa da consciência do processo global, que se precisa no problema de cada obra. A qualidade objectiva também é mediatizada por este processo. As obras de arte têm defeitos e deles podem morrer, mas não existe nenhuma falta isolada que não seja capaz de se legitimar em algo de exacto que, enquanto verdadeira consciência do processo, liquidaria o juízo. Nenhum professor deveria, por experiência da composição musical, levantar objecções contra o primeiro movimento do quarteto em fá sustenido menor de Schönberg. A sequência imediata do primeiro tema principal na viola antecipa, fiel ao tom, o motivo do segundo tema e compromete assim a economia que exige do dualismo temático sustido um nítido contraste. Se, porém, se pensar o conjunto do movimento enquanto instante, a semelhança é então antecipação anunciadora e toma sentido. Ou então, no plano da lógica instrumental, seria preciso opor ao último movimento da IX Sinfonia de Mahler que, por duas vezes ao reaparecer a estrofe principal, a sua melodia sobrevém na mesma cor característica, o solo de trompa, em vez de estar submetida ao princípio da variação dos timbres. No entanto, na primeira vez, esta tonalidade é tão penetrante e exemplar que a música não consegue dela libertar-se e a ela se abandona: o timbre torna-se justo. A resposta à questão estética concreta: porque é que uma obra pode com razão ser chamada bela? Consiste na execução casuística de uma tal lógica que se reflecte a si mesma. O carácter empiricamente não definitivo de tais reflexões não modifica em nada a objectividade do que a elas se oferece. A objecção do bom senso segundo a qual o rigor monadológico da crítica imanente e a pretensão categórica do juízo estético são incompatíveis porque toda a norma ultrapassa a imanência da estrutura, ao passo que esta, sem norma, permanece contingente, perpetua a separação abstracta do universal e do particular que, nas obras de arte, se erige em protesto. Aquilo mediante o qual se toma consciência da justeza ou da falsidade de uma obra segundo os seus próprios critérios são os momentos em que a universalidade se impõe concretamente na mónada. No que está em si estreitamente unido ou no que é reciprocamente incompatível reside algo de universal, que é impossível arrancar à estrutura específica e hipostasiar.

O elemento ideológico e afirmativo da obra de arte conseguida tem o seu correctivo no facto de não existir nenhuma obra perfeita. Se elas existissem, seria efectivamente possível a reconciliação no seio do irreconciliado, a cujo estado pertence a arte. Nelas a arte suprimiria o seu próprio conceito; a viragem para o fraccionado e fragmentário é em verdade uma tentativa de salvação da arte através da desmontagem da sua pretensão em ser o que elas não podem ser e o que, contudo, devem querer; o fragmento contém ambos os momentos. A qualidade de uma obra de arte é definida essencialmente pelo facto de ela se expor ou se esquivar ao inconciliável. Mesmo nos momentos chamados formais reaparece, em virtude das suas relações com o inconciliável, o conteúdo que a sua lei quebrara. Semelhante dialéctica da forma constitui a sua profundidade; sem ela, a forma seria realmente o que ela vale para o filisteu, isto é, um jogo gratuito. A profundidade não pode igualmente equiparar-se ao abismo da interioridade subjectiva, que se abriria nas obras de arte; ela é antes uma categoria objectiva das obras; o palavreado hábil acerca da superficialidade na profundidade é tão subalterno como os louvores a seu respeito. Nas obras superficiais, a síntese não intervém nos momentos heterogéneos a que ela se refere; ambos se desenrolam paralelamente, sem ligação. São profundas as obras de arte que não mascaram as divergências ou as contradições, nem as deixam inconciliadas. Ao forçá-las à aparição, que é tirada do inconciliado, as obras encarnam a possibilidade de uma conciliação. A formação dos antagonismos não as suprime, não as reconcilia. Ao aparecerem e determinarem todo o trabalho a seu respeito, tornam-se essenciais; e por se tematizarem na imagem estética, a sua substancialidade sobressai de um modo tanto mais plástico. Numerosos períodos históricos garantem sem dúvida maiores possibilidades de reconciliação do que a época actual, que radicalmente as recusa. No entanto, enquanto integração não-violenta dos elementos divergentes, a obra de arte transcende simultaneamente os antagonismos do existente sem a ilusão de que não mais existem. A contradição mais profunda das obras de arte, a mais inquietante e mais frutuosa, é que elas são inconciliáveis pela reconciliação, ao passo que, porém, a sua irreconciliabilidade constitutiva lhes tira também a reconciliação. Mas, pelo conhecimento, encontram-se na sua função sintética, na ligação do disjunto.

O grau de articulação não pode ser separado da categoria ou qualidade de uma obra de arte. Em geral, as obras de arte deveriam ter tanto mais valor quanto mais articuladas elas são: quando nada

resta de morto, nada de informado, nenhum campo que não seja percorrido pela configuração. Quanto mais profundamente a obra for por ela invadida, tanto mais conseguida ela será. A articulação é a salvação da multiplicidade no uno. Enquanto especificação para a práxis artística, a exigência de articulação significa que toda e qualquer ideia de forma específica deve ser levada ao extremo. Mesmo a ideia de clareza, relativa ao conteúdo e contrária ao vago, precisa, para se realizar na obra de arte, da mais extrema claridade da sua formação, como por exemplo em Debussy. Não deve confundir-se com uma géstica exaltada e insolente, embora a excitabilidade a seu respeito provenha mais da angústia do que da consciência crítica. O que, enquanto *style flamboyant,* continua a estar em descrédito pode, segundo o grau da coisa [*Sache*] que se deve apresentar, ser altamente adequado e «objectivo». Mesmo quando se busca o moderado, o inexpressivo, a disciplina e o meio termo, deve levar-se a cabo com extrema energia; o meio indiferenciado e medíocre é tão mau como a arlequinada e a exictação que se amplificam desmedidamente pela escolha de meios não apropriados. Quanto mais articulada é a obra, tanto mais a sua concepção se exprime a partir dela; a mimese recebe socorro a partir do pólo oposto. Enquanto que a categoria da articulação, correlativamente ao princípio de individuação, só na época contemporânea foi reflectida, exerce retrospectivamente o seu poder mesmo sobre as obras mais antigas: a sua qualidade não pode ser isolada do curso ulterior da história. As obras muito mais velhas desaparecem porque a rotina as dispensava da articulação. *Prima facie* poder-se-ia pôr o princípio de articulação como princípio de método e procedimento, em analogia com a razão subjectiva progressista, e considerá-lo sob este aspecto formal, que é relegado para momento pela análise dialéctica da arte. Um tal conceito de articulação seria demasiado simplista. Pois a articulação não consiste na distinção como meio de unidade, mas na realização dessa diferença que, segundo a expressão de Hölderlin, é boa(77). A unidade estética adquire a sua dignidade mediante a própria pluralidade. Presta justiça ao heterogéneo. A parte de garantia das obras de arte, antítese da sua essência imanente e disciplinar, deve-se à sua riqueza, mesmo que esta se dissimule sob o ascetismo; a plenitude protege-as da ignomínia da lenga-lenga. Ela promete o que a realidade [*Realität*] recusa, mas como um dos momentos submetidos à lei formal, não como algo a que a obra se sujeitaria. Quão frequentemente a unidade estética é, por seu lado, função da variedade mostra-se no facto de as obras, que por inimizade abstracta contra a unidade se esforçam por fundir-se na multiplicidade, perderem aquilo por cujo intermédio o diferenciado se torna verdadeiramente diferenciado. As obras da variação absoluta, da multiplicidade sem referência à unidade, tornam-se precisamente por isso indiferenciadas, monótonas, algo de indiferente.

---

(77) Cf. Hölderlin, *op. cit.*, vol. 2, p. 328.

O conteúdo de verdade das obras de arte, de que depende finalmente a sua qualidade, é histórico até ao mais profundo de si mesmo. A sua relação com a história não é relativa de tal modo que ele próprio e a qualidade das obras de arte variariam apenas em função do tempo. Sem dúvida, uma tal variação tem lugar e as obras de arte de qualidade podem, por exemplo, tornar-se caducas ao longo da história. No entanto, o conteúdo de verdade e a qualidade não cabem ao historismo. A história é imanente às obras, não é nenhum destino exterior, nenhuma avaliação flutuante. O conteúdo de verdade torna-se histórico ao objectivar-se na obra a consciência verídica. A consciência não é um vago ser-no-tempo, nem um χαιρος; isso justificaria o curso do mundo, que não é o desabrochamento da verdade. Depois que o potencial de liberdade cresceu, a consciência verídica é antes a consciência mais progressista das contradições no horizonte da sua possível reconciliação. O critério da consciência mais progressista é o estado das forças produtivas na obra a que, na época da sua reflexividade constitutiva, pertence também a posição que adopta no interior da sociedade. Enquanto materialização da consciência mais progressista, que encerra a crítica produtiva da situação estética e extra-estética dada, o conteúdo de verdade das obras de arte é historiografia inconsciente, ligada ao que até hoje se manteve constantemente no estado

latente. Sem dúvida, o que progrediu nem sempre é tão claro como a inervação da moda gostaria de impor; também ela necessita da reflexão. O estado global da teoria faz parte da determinação do elemento progressista; tal decisão não se deve aos momentos isolados. Em virtude da sua dimensão artesanal, toda a arte tem algo de um *fazer* cego. Esta parcela de espírito do tempo [*Geist der Zeit*] permanece incessantemente suspeita de reaccionarismo. Também na arte o elemento operacional atenua a ponta crítica; aí encontra o seu limite a autoconfiança das forças produtivas técnicas na sua identidade com a consciência mais progressista. Nenhuma obra moderna de qualidade, mesmo se ela for subjectiva e retrospectiva segundo o seu estilo, pode esquivar-se a isso. É indiferente que nas obras de Anton Bruckner se manifeste a intenção de uma restauração teológica; essas obras são mais do que a sua pretensa intenção. Participam no conteúdo de verdade precisamente porque, apesar de tudo, se apropriaram das descobertas harmónicas e instrumentais da sua época; o que elas querem de eterno torna-se substancial apenas como moderno e na sua contradição com a modernidade. A afirmação rimbaudiana – *il faut être absolument moderne* –, também moderna, permanece normativa. Contudo, porque a arte possui o seu cerne temporal não na actualidade material, mas na sua plena elaboração imanente, é que essa norma em toda a reflexividade se vira para algo de, em certo sentido, inconsciente, para a inervação, para o desgosto perante o insípido. A sensibilidade a este fenómeno está perto do que é o anátema do conservadorismo cultural, isto é, da moda. Esta tem a sua verdade enquanto consciência inconsciente do núcleo temporal da arte e possui um direito normativo tanto quanto ela não é, por sua vez, manipulada pela administração e pela indústria cultural, nem está separada do espírito objectivo. Grandes artistas, desde Baudelaire, foram cúmplices da moda; se a denunciavam, estavam convencidos da mentira pelos impulsos do seu próprio trabalho. Enquanto que a arte resiste à moda, quando esta gostaria de a nivelar heteronomamente, alia-se a ela no instinto do milésimo, na aversão contra o provincialismo, contra aquele elemento subalterno que se esforça por manter afastado de si o único conceito digno dos homens de nível artístico. Artistas como Richard Strauss, talvez mesmo Monet, perderam em qualidade quando, aparentemente contentes consigo próprios e com as aquisições, perderam a forma da inervação histórica e da apropriação dos materiais mais progressistas.

O movimento subjectivo, porém, que regista o que chega ao fim é a aparição de um elemento objectivo que acontece de modo subjacente, aparição do desenvolvimento das forças produtivas que a arte, no mais intimo de si mesma, tem em comum com a sociedade, à qual simultaneamente se opõe pelo seu próprio desenvolvimento. Este possui na arte um sentido múltiplo. É um dos meios que se cristalizam na sua autarcia; além disso, é a absorção de técnicas que, fora da arte, surgem socialmente e, por vezes, enquanto técnicas estranhas e antagonistas, não lhe trazem só progressos; finalmente, desenvolvem-se também na arte as forças produtivas humanas, por exemplo, a diferenciação subjectiva, embora tal progresso seja muitas vezes acompanhado por uma sombra de regressão noutras dimensões. A consciência mais progressista assegura-se do estado do material em que a história se sedimenta até ao instante a que a obra responde; mesmo aí, porém, ela é também crítica modificadora do procedimento técnico; penetra no desconhecido e vai além do *statu quo*. O momento de espontaneidade é irredutível a tal consciência; nela especifica-se o espírito do tempo, a sua simples reprodução é ultrapassada. Mas o que não se contenta com repetir os procedimentos existentes é de novo produzido historicamente, segundo a frase de Marx de que cada época resolve os problemas que se lhe põem(78); em todas as épocas parecem efectivamente crescer as forças produtivas estéticas e os talentos que, como que por uma segunda natureza, correspondem ao estado da técnica e a fazem progredir numa espécie de mimese secundária; também mediatizadas temporalmente são categorias que se estimam extratemporais e disposições naturais: o olhar cinematográfico inato. A espontaneidade estética é dada pela relação ao real

---

(78) Cf. Karl Marx, e Fr. Engels, *Werke*, vol. 13, 2.ª ed., Berlim, 1964, p. 9 (Marx, *Zur Kritik der politischen Ökonomie*; Prefácio).

extra-estético: resistência determinada contra ele, através da adaptação. Assim como a espontaneidade, que a estética tradicional quereria excluir do tempo como elemento criativo, é temporal em si, assim ela participa do tempo que se individualiza no particular; isso fornece-lhe a possibilidade do elemento objectivo nas obras. A irrupção do temporal nas obras deve ser concedida ao conceito de habilidade, por pouco que esta se possa reduzir a um denominador comum como ele existe na concepção do querer. Tal como no *Parsifal*, o tempo nas obras de arte, e também nas chamadas artes temporais, torna-se espaço.

O sujeito espontâneo é algo de universal, tanto em virtude do que nele está armazenado como mediante o seu próprio carácter de razão, que se transfere para a logicidade das obras de arte, e é algo de temporalmente particular enquanto produtor aqui-e-agora. Na antiga doutrina do génio, isso estava registado, só que injustamente creditado a um carisma. Esta concidência insere-se nas obras de arte. Com estas, o sujeito torna-se um elemento esteticamente objectivo. É objectivamente, e de nenhum modo segundo a recepção, que as obras por isso se transformam: a força contida nelas continua a viver. De resto, por razões de esquematização não deve abstrair-se da recepção; Benjamin falou um dia dos vestígios que os inumeráveis olhos dos espectadores deixam em muitos quadros(79), e a afirmação de Goethe de que é difícil julgar o que outrora teve um efeito considerável caracteriza mais do que o simples respeito da opinião estabelecida. A modificação das obras não é conjurada pela sua fixação na pedra ou na tela, nos textos literários ou nas partituras, embora a vontade, por imbricada que esteja no mito, desempenhe um papel em tal fixação, que acumula as obras fora do tempo. O elemento fixado é um signo, uma função, não existe em si; o processo entre ele e o espírito é a história das obras. Se toda a obra é um equilíbrio, cada uma é, no entanto, capaz de entrar em movimento. Os momentos de equilíbrio não são conciliáveis entre si. O desenvolvimento das obras é a sobrevivência da sua dinâmica imanente. O que as obras dizem através da configuração dos seus elementos significa, em épocas diferentes, algo de objectivamente diferente e isso afecta, em última análise, o seu conteúdo de verdade. Há obras que podem tornar-se ininterpretáveis, mudas; muitas vezes, tornam-se más; em geral, a modificação interna das obras de arte deveria quase sempre implicar uma perda, a sua queda na ideologia. O passado entrega-nos cada vez menos coisas boas. As reservas da cultura esgotam-se: a neutralização em reserva é o aspecto exterior da decomposição interna das obras. A sua modificação histórica estende-se igualmente ao nível formal. Enquanto que hoje já não é pensável nenhuma arte enfática que não tenha ambição extrema, não existe ainda nenhuma garantia de sobrevivência. Inversamente, nas obras que não gostariam de alimentar por si mesmas grandes ambições, tornam-se por vezes visíveis qualidades que dificilmente tinham aqui-e-agora. Claudius e Hebel resistem mais do que autores muito poderosos como Hebbel ou o Flaubert de *Salammbô;* a forma da paródia que, ao nível formal mais baixo, não se afirma mal contra o nível superior, codifica a relação. Os níveis devem manter-se e relativizar-se.

---

(79) Cf. Walter Benjamin, *Schriften*, *op. cit.*, vol. I, p. 462. – Benjamin cita na *op. cit.*, o *Temps retrouvé de Proust* (Nota do Editor alemão).

Mas se as obras acabadas só se tornam o que são porque o seu ser é um devir, então elas são remetidas para as formas em que aquele processo se cristaliza: a interpretação, o comentário, a crítica. As formas não são apenas reportadas às obras daqueles que com elas se ocupam, mas constituem o teatro do movimento histórico das obras em si e, portanto, formas por direito próprio. Estão ao serviço do conteúdo de verdade das obras como de algo que as ultrapassa e separam este conteúdo – a tarefa da crítica – dos momentos da sua inverdade. Em virtude de nelas o desenvolvimento das obras ser bem sucedido, essas formas devem ainda reforçar-se até à filosofia. Desde dentro, no movimento da estrutura imanente das obras de arte e da dinâmica da sua relação com o conceito de arte, manifesta-se finalmente até que ponto a arte, apesar e por causa da sua essência monadológica, é um momento no movimento do espírito e momento do movimento social real. A relação com a arte do passado, tais como as barreiras da sua aperceptibilidade têm o seu lugar no estado actual da consciência como ultrapassagem positiva ou negativa; tudo o mais não é senão cultura [*Bildung*]. Toda a consciência que faz o inventário do passado artístico é falsa. Só a uma humanidade libertada e reconciliada é que caberá talvez em sorte a arte do passado sem vergonha, sem o rancor maldito contra a arte contemporânea, como reabilitação dos mortos. O contrário de uma relação genuína com o elemento histórico das obras enquanto seu conteúdo próprio é a sua subsunção apressada na história, a sua consignação a lugares históricos. Em Zermatt, apresenta-se o cervino, imagem infantil da montanha absoluta, como se fosse a imagem da única montanha de todo o mundo; e, no Gorner Grat, surge como elemento da cadeia monstruosa. Mas só a partir de Zermatt se tem acesso ao Gorner Grat. As coisas não se passam de maneira diferente com a perspectiva das obras.

A interdependência da qualidade e da história não pode conceber-se segundo o cliché obstinado da vulgar ciência do espírito [*Geisteswissenschaft*] de que a história, é a instância que decide da qualidade. Assim apenas se racionaliza filosófico-historicamente a própria impotência como se aqui-e-agora se não pudesse julgar adequadamente. Semelhante humildade não tem qualquer vantagem perante quem se erige em pontífice e juiz da arte. A neutralidade prudente e factícia está pronta a desaparecer sob as opiniões dominantes. O seu conformismo estende-se ainda ao futuro. Ela confia no curso do espírito do mundo, naquela posteridade para a qual a autenticidade não estaria perdida, enquanto que o espírito do mundo confirma e prolonga a antiga mentira sob o sortilégio perpetuado. Grandes descobertas ocasionais ou exumações como as de Greco, Büchner e Lautréamont tiram a sua força do facto de o curso da história enquanto tal de nenhum modo advogar o que é bom. Mesmo do ponto de vista das obras importantes é preciso, segundo a expressão de Benjamin(80), opor-se a essa corrente, e ninguém é capaz de dizer o que, entre as coisas importantes da história da arte, foi aniquilado ou tão profundamente esquecido que é impossível reencontrá-lo, ou de tal modo infamado que não se pode invocar: raramente a violência da realidade histórica suporta revisões apenas espirituais. Contudo, a concepção do juízo da história não é simplesmente estéril. Desde há séculos, abundam os exemplos de incompreensão dos contemporâneos; a exigência do novo e do original, desde o fim do tradicionalismo feudal, colide necessariamente com concepções sempre válidas; a recepção contem-porânea tende a tornar-se cada vez mais difícil. É por isso mesmo impressionante que tão pouco se ponham em evidência obras de arte de grande qualidade, mesmo na época do historismo que, no entanto, escavava tudo o que era acessível. Com relutância se deveria admitir que as obras mais célebres dos mestres mais conhecidos são fetiches da sociedade de mercadoria e que contudo frequentemente, se é que não sempre, sobrepujam em qualidade as que foram negligenciadas. No juízo da história, a dominação como opinião dominante cruza-se com o desenvolvimento da verdade das obras. Enquanto antítese da sociedade existente, esta verdade não se esgota nas leis do seu movimento, mas possui o seu movimento próprio, contrário ao precedente; e na história real, a repressão aumenta tanto como o potencial de liberdade solidário do conteúdo de verdade da arte. Os méritos de uma obra, o seu nível formal, a sua estrutura interna, só costumam reconhecer-se quando o material envelheceu ou quando o sensório se embotou relativamente às características marcantes da fachada. Beethoven só pode provavelmente ser ouvido como compositor depois que o *gestus* do titânico, seu efeito primário, foi ultrapassado pelos efeitos grosseiros de compositores mais jovens como Berlioz. A superioridade dos grandes impressionistas sobre Gauguin só apareceu quando as inovações deste empalideceram perante invenções posteriores. Contudo, para que a qualidade se desenvolva historicamente, não só se precisa desta em si, mas do que dela resulta e confere relevo ao mais antigo; talvez reine mesmo uma relação entre a qualidade e um processo de definhamento. É inerente a muitas obras de arte a força de quebrar as barreiras sociais que elas alcançam. Enquanto que os escritos de Kafka feriam a compreensão do leitor de romance pela impossibilidade relevante e empírica da narrativa, tornou-se, justamente em virtude de tal irritação, compreensível a todos. A opinião proclamada em uníssono pelos ocidentais e pelos estalinistas sobre a incompreensibilidade da arte moderna continua a ilustrar este fenómeno; é falsa porque trata a recepção como uma grandeza fixa e suprime as irrupções na cons-ciência, de que são capazes as obras incompatíveis. No mundo administrado, a forma adequada em que são recebidas as obras de arte é a da comunicação do incomunicável, a emergência da consciência reificada. As obras em que a estrutura estética se transcende sob a pressão do conteúdo de verdade ocupam o lugar que outrora indicava o conceito de sublime. Nelas, o espírito e o material afastam-se um do outro no esforço para a unidade. O seu espírito experimenta-se como um não-representável sensível, e o seu material, aquilo a que elas estão ligadas fora do seu *confinium*, como inconciliável com a unidade da obra. O conceito de obra de arte não é mais adequado para Kafka do que outrora foi o de religião. O material – segundo a formulação de Benjamin, a língua – despoja-se e aparece na sua nudez; o espírito recebe dele a qualidade de uma segunda abstracção. A doutrina kantiana do sentimento do sublime descreve com maior razão uma arte que estremece em si, ao suspender-se em nome de um conteúdo de verdade evidente se, no entanto, enquanto arte, perder o seu carácter de aparência. O conceito de natureza da *Aufklärung* contribuiu outrora para a invasão do sublime na arte. Com a crítica ao mundo absolutista das formas, que proíbe a natureza como violenta, fruste e plebeia, introduziu-se na prática artística, por altura do movimento global europeu que teve lugar no final do século XVIII, o que Kant reservara como sublime à natureza e que entrava em conflito crescente com o gosto. O desencadeamento do elementar confunde-se com a emancipação do sujeito e assim com a autoconsciência do espírito, a qual espiritualiza a arte como natureza. O espírito da arte é autoconsciência da sua própria essência natural. Quanto mais a arte integra um não-idêntico, algo de imediatamente oposto ao espírito, tanto mais deve espiritualizar-se. Inversamente, a espiritualização, por seu turno, procurou à arte o que, desagradável e repelente para a sensibilidade, antes lhe era tabu; o que é sensualmente desagradável possui uma afinidade com o espírito. A emancipação do sujeito na arte é a da sua própria autonomia; se a arte está libertada da tomada em consideração de quem a recebe, a fachada sensível é-lhe indiferente. Esta transforma-se numa função do conteúdo, que se fortifica no não já socialmente aprovado e pré-formado. A arte não se espiritualiza através das ideias que proclama, mas mediante o elementar. É esta ausência de intenções que é capaz de em si receber o espírito; a dialéctica de ambos é o conteúdo de verdade. A espiritualidade estética desde sempre se acomodou melhor ao «fauve», ao selvagem, do que ao culturalmente ocupado. A obra de arte em si, como algo de espiritual, torna-se o que outrora lhe era atribuído enquanto efeito sobre outro espírito, como catarse, sublimação da natureza. O sublime, que Kant reservava à natureza, tornou-se depois dele constituinte histórico da própria arte. O sublime traça a linha de demarcação em relação ao que mais tarde se chamou artesanato. A concepção kantiana da arte foi implicitamente a de um criado. A arte torna-se humana no instante em que denuncia o serviço. A sua humanidade é incompatível com toda e qualquer ideologia do serviço prestado aos homens. Permanece fiel aos homens unicamente pela sua inumanidade a seu respeito.

---

(80) Cf. *op. cit.*, p. 498.

Pela sua transplantação para a arte, a definição kantiana do sublime ultrapassa-se a si mesma. Segundo ela, o espírito experimenta na sua impotência empírica perante a natureza o seu elemento inteligível como a ela subtraído. Contudo, enquanto que o sublime deve poder ser sentido perante a natureza, esta, de acordo com a teoria da constituição subjectiva, torna-se ela própria sublime, e a autoconsciência a respeito do seu carácter sublime antecipa algo da reconciliação com esta natureza. Ao deixar de ser oprimida pelo espírito, a natureza liberta-se da conexão maldita do natural e da soberania subjectiva. Tal emancipação seria o retorno da natureza a ela própria, imagem invertida da pura e simples existência, é o sublime. Nos traços da dominação que estão inscritos no seu poder e na sua grandeza, ela pronuncia-se contra a dominação.

Daí se aproxima a reflexão de Schiller segundo a qual o homem só é inteiramente homem quando joga; pela realização da sua soberania, ele renuncia à influência das suas finalidades. Quanto mais hermeticamente a realidade empírica a isso se fecha, tanto mais a arte se reduz ao momento do sublime; facilmente se compreende que, após o declínio da beleza formal, entre as ideias tradicionais e ao longo da modernidade apenas subsistiu a do sublime. Mesmo a *hybris* da religião da arte, a auto-elevação da arte a absoluto, possui o seu momento de verdade na alergia ao que não é sublime na arte, naquele jogo que tem o seu lugar na soberania do espírito. O que em Kierkegaard se chama subjectivisticamente a seriedade estética, a herança do sublime, é a inversão das obras em algo de verdadeiro por força do seu conteúdo. A ascendência do sublime confunde-se com a necessidade de a arte não triunfar sobre as contradições fundamentais, mas de as combater em si até ao fim; a reconciliação não é para elas o resultado do conflito, mas apenas que este encontra uma linguagem. Mas o sublime torna-se deste modo latente. A arte que insiste num conteúdo de verdade em que se esvanece o aspecto heterogéneo das contradições não é senhora daquela positividade da negação, que animava o conceito tradicional do sublime como algo de presentemente infinito. A isso corresponde o declínio das categorias do jogo. Mesmo no século XIX, uma teoria clássica célebre define, contra Wagner, a música como um jogo de formas sonoras e móveis; sublinhou-se de boa vontade a semelhança do desenvolvimento musical com o desenvolvimento óptico do caleidoscópio, invenção astuciosa do Biedermeier. Não é preciso negar por confiança na cultura esta semelhança: os campos de desmoronamento na música sinfónica, como a de Mahler, encontram a sua analogia fiel nas situações do caleidoscópio, em que uma série de imagens levemente variáveis se desmorona e em que se torna visível uma constelação qualitativamente modificada. Apenas o elemento conceptualmente indefinido da música, a sua mudança, a sua articulação, é fortemente definido pelos seus próprios meios e, na totalidade das determinações que ela se dá a si mesma, adquire ela o conteúdo que o conceito de jogo formal ignora. O que surge como sublime soa a oco, o que joga incansavelmente regride à puerilidade de onde promana. Sem dúvida, juntamente com a dinamização da arte, da sua definição imanente como actividade, cresce também implicitamente o seu caráter lúdico; a obra orquestral mais importante de Debussy chama-se, meio século antes de Beckett, *Jeux*. A crítica da profundidade e da seriedade, ao dirigir-se uma vez contra a sobrelevação de uma interioridade provincial, não é entretanto menos ideologia do que esta última, justificação da participação eficaz e inconsciente da actividade por si mesma. O sublime acaba, sem dúvida, por mudar-se no seu contrário. Perante as obras de arte concretas, não deveria de modo algum falar-se do sublime sem a lenga-lenga da religião cultural, e isso provém da dinâmica da própria categoria de sublime. A história foi ao encontro da fórmula de que do sublime ao ridículo há apenas um passo; e ela própria o realizou em toda a sua crueldade, como Napoleão afirmou quando a sua sorte virou. No seu contexto, a frase pretendia ser de um estilo grandioso, de uma eloquência patética que, por efeito da desproporção entre a sua ambição e o seu cumprimento possível, quase sempre por causa de um prosaísmo insidioso, provoca um efeito cómico. Mas o que é visado no deslize da linguagem produz-se no próprio conceito do sublime. A grandeza do homem enquanto espírito e como dominador da natureza deveria ser sublime. Se, porém, a experiência do sublime se desvela como a autoconsciência do homem da sua essência natural, a estrutura da categoria «sublime» modifica-se. Ela própria era, na versão kantiana, afectada pela futilidade do homem; nela, precaridade do indivíduo empírico, devia aparecer a eternidade da sua definição universal, a do espírito. Se, porém, o próprio espírito é reduzido à sua dimensão natural, o aniquilamento do indivíduo deixa de ser nele positivamente suprimido. Mediante o triunfo do inteligível no indivíduo que resiste espiritualmente à morte, este empertiga-se como se, portador do espírito, fosse apesar de tudo absoluto. Fica assim entregue ao cómico. A arte avançada dedica ao próprio trágico a comédia; o sublime e o jogo convergem. O sublime assinala a ocupação imediata da obra de arte pela teologia, que reivindica o sentido da existência, uma última vez, em virtude do declínio desta. Contra o veredicto, a arte nada pode por si mesma. Na construção

kantiana do sublime, há algo que resiste à objecção de que ele o teria reservado ao sentimento da natureza só porque ainda não experimentara a grande arte subjectiva. Inconscientemente, a sua doutrina exprime que o sublime não é compatível com o carácter de aparência da arte; analogamente talvez à maneira como Haydn reagia a Beethoven, que ele chamava o Grão-Mogol. Quando a arte burguesa apelava para o sublime e assim tornava a cair em si, o movimento do sublime para a sua negação estava já nela inscrito. A teologia, por seu turno, é rebelde à sua integração estética. O sublime como aparência possui igualmente o seu contra-senso e contribui para a neutralização da verdade; era disso que a *Sonata a Kreutzer* de Tolstoi acusava a arte. De resto, o facto de os sentimentos, em que ela se baseia, serem aparência testemunha contra a estética subjectiva do sentimento. Aqueles não o são, são reais; a aparência adere às obras estéticas: a ascese de Kant em relação ao esteticamente sublime antecipa objectivamente a crítica do classicismo heróico e da arte enfática daí derivada. No entanto, ao situar o sublime numa grandeza imponente, na antítese do poder e da impotência, Kant afirmou sem hesitação a sua cumplicidade indiscutível com a dominação. A arte deve dela envergonhar-se e converter o que ainda permanece, que era o que pretendia a ideia de sublime. Kant não eludia absolutamente o facto de que a grandeza qualitativa enquanto tal não é sublime: com profunda razão definiu o conceito de sublime pela resistência do espírito contra o poder excessivo. O sentimento de sublime não se aplica imediatamente ao que aparece; as altas montanhas falam como imagens de um espaço libertado das suas cadeias e dos seus entraves, e da possível participação em tal libertação, e não enquanto esmagam. A herança do sublime é a negatividade não moderada, nua e evidente como outrora o prometia a aparência do sublime. Mas isso constitui ao mesmo tempo o sublime do cómico, que antes se alimentava do sentimento do mesquinho, do pomposo e do insignificante, e falava a favor da dominação estabelecida. O inútil é cómico pela sua pretensão à relevância, pretensão que anuncia pela sua simples existência e contra a qual se bate ao lado do adversário; mas uma vez avaliado, o adversário, o poder e a grandeza, também se tornou fútil. O trágico e o cómico desaparecem na arte moderna e nela se mantêm enquanto declinantes.

O que aconteceu às categorias do trágico e do cómico atesta o declínio dos géneros estéticos enquanto géneros. A arte está inserida no processo global do nominalismo em avanço, desde que se estilhaçou a *ordo* medieval. Mais nenhum universal lhe foi concedido e os mais antigos são apanhados pelo turbilhão. A experiência de crítica da arte de Croce segundo a qual toda a obra deve, segundo a expressão inglesa, ser julgada *on its own merits,* trouxe essa tendência histórica para a estética teórica. Sem dúvida, nunca uma obra de arte de importância correspondeu inteiramente ao seu género. Bach, de quem foram tiradas as regras escolares da fuga, não escreveu nenhuma linha intermediária segundo o modelo dos motivos em duplo contraponto e a necessidade de se afastar do modelo mecânico acabou por se incorporar nas próprias regras do conservatório. O nominalismo estético foi a consequência falhada de Hegel da sua doutrina do primado dos graus dialécticos sobre a totalidade abstracta. Mas a consequência tardia da teoria de Croce dilui a dialéctica ao liquidar pura e simplesmente, com os géneros, também o momento da universalidade, em vez de a suprimir seriamente. Isso inscreve-se na tendência global de Croce para adaptar o Hegel redescoberto ao espírito do tempo de outrora, mediante uma teoria da evolução mais ou menos positivista. Assim como as artes enquanto tais não desaparecem na arte sem deixar vestígios, assim também os géneros e as formas em cada arte particular. Sem dúvida, a tragédia ática era também a cristalização de um universal bem como a reconciliação do mito. A grande arte autónoma surgiu em acordo com a emancipação do espírito e, não mais do que este, sem o elemento do universal. Porém, o *principium individuationis* que implica a exigência do esteticamente particular não é apenas, por seu turno, universal enquanto princípio, mas inerente ao sujeito que se emancipa. O seu elemento universal, o espírito, não está, segundo a sua própria significação, para lá dos indivíduos particulares, que o portam. O χωριμος do sujeito e do indivíduo pertence a um grau de reflexão filosófica muito tardio, imaginado para

realçar o sujeito no absoluto. O momento substancial dos géneros e das formas tem o seu lugar nas necessidades históricas dos seus materiais. Assim, a fuga está ligada a relações tonais e, por assim dizer, é exigida pela tonalidade chegada à autocracia após a eliminação da modalidade, na práxis imitatória enquanto seu *telos*. Os procedimentos específicos, como a resposta real ou tonal a um tema de fuga, só são musicalmente significativos no momento em que a polifonia tradicional se vê confrontada com a nova tarefa de suprimir a gravitação homofónica da tonalidade, de integrar esta no espaço polifónico e de admitir o pensamento contrapontista e harmónico dos graus. Todas as características da forma da fuga deveriam derivar dessa necessidade de modo algum consciente para os compositores. A fuga é a forma de organização da polifonia tornada tonal e plenamente racionalizada; nesta medida vai mais longe do que as suas realizações particulares e, no entanto, não existe sem elas. Eis também por que a emancipação do esquema está neste universalmente pré-figurada. Se a tonalidade não mais possui o seu carácter obrigatório, as categorias fundamentais da fuga, como a diferença entre *dux* e *comes,* a estrutura codificada da resposta, especialmente o elemento de retomada que serve o retorno do modo principal, perdem a sua função e tornam-se tecnicamente falsas. Se a necessidade de expressão diferenciada e dinamizada dos diversos compositores deixa de ambicionar a fuga, que, de resto, era muito mais diferenciada do que parece à consciência de liberdade, ela tornou-se simultânea e objectivamente impossível como forma. Quem, porém, utiliza a forma dentro em breve arcaizante deve «construí-la até ao ponto de acabamento», fazer aparecer a sua ideia pura em vez da sua concreção; o mesmo se passa com outras formas. Mas a construção da forma pré-dada torna-se um *como se* e contribui para a sua destruição. A tendência histórica, por sua vez, possui o momento do universal. As fugas só historicamente se tornaram entraves. As formas agem às vezes como inspiradoras. A elaboração completa dos motivos e, por conseguinte, a estruturação concreta e total da música tinha como sua pressuposição a universalidade da forma da fuga. Também o *Fígaro* jamais se teria tornado no que é se a sua música não procurasse pouco a pouco o que a ópera exige, e isso implica a questão de saber o que é a ópera. E que Schönberg, voluntariamente ou não, prossiga a reflexão de Beethoven sobre o modo como se escrevem correctamente quátuors, levou àquela expansão do contraponto que, em seguida, abalou todo o material musical. A glória do artista como criador causa-lhe prejuízo, ao reduzir a descoberta arbitrária o que não o é. Quem cria formas autênticas realiza-as. – As obras imitam o ponto de vista de Croce, que varreu um resto de escolástica e de racionalismo pretensioso; o classicista tê-lo-ia tão-pouco aprovado como o seu mestre Hegel. A redução ao nominalismo, porém, não procede da reflexão, mas da tendência das obras e, nesta medida, de um elemento universal da arte. Desde tempos imemoriais, a arte esforçava-se por salvar o particular; a particularização progressiva era-lhe imanente. Desde sempre, as obras conseguidas foram aquelas em que a especificação era mais considerável. Os conceitos universais e estéticos de género, que não deixaram de se estabelecer de modo normativo, estavam sempre manchados de reflexão didáctica, a qual esperava dispor da qualidade mediatizada pela particularização, ao reconduzir as obras importantes a pomenores distintivos a partir dos quais em seguida se avaliavam, sem que eles constituíssem necessariamente o que havia de essencial nas obras. O género armazena em si a autenticidade das obras particulares. No entanto, a tendência para o nominalismo não é simplesmente idêntica à evolução da arte para o seu conceito anticonceptual. A dialéctica do universal e do particular não faz, porém, desaparecer a sua diferença, como o conceito nebuloso de símbolo. O *principium individuationis* na arte, o seu nominalismo imanente, é uma especificação, não um estado de coisas prévio. Ela não favorece apenas a particularização e, assim, a elaboração completa e radical das obras individuais. Ao classificar as universalidades pelas quais as obras se orientam, ela apaga ao mesmo tempo a linha de demarcação da empiria não-formada, grosseira, não ameaça menos a elaboração plena das obras do que a liberta. A ascensão do romance na época burguesa, da forma nominalista e nesta medida paradoxal *par excellence,* é a este respeito prototípica; toda a perda de autenticidade da arte moderna remonta a essa época. A relação do universal e do particular não é tão simples como o sugere a tendência nominalista, nem tão trivial como a doutrina da estética tradicional de que o universal deveria particularizar-se. A exacta disjunção entre nominalismo e universalismo não é válida. O que August Halm, vergonhosamente esquecido, acentuou na música, a existência e teleologia de géneros e tipos objectivos, é tão verdadeiro como o facto de que a esse respeito não se pode confiar, de que eles devem ser atacados para preservar o seu momento substancial. Na história das formas, a subjectividade que as engendra modifica-se qualitativamente e nelas desaparece. Assim como é certo que Bach produziu a forma da fuga a partir dos seus predecessores, assim como ela é o seu produto subjectivo e que, depois dele, desapareceu enquanto forma, assim também o processo em que ele a criou é objectivamente determinado, eliminação do rudimentar e do não-estruturado inacabados. O que ele realizou tira a consequência do que esperava e exigia, ainda incoerente, na *canzonne* e *ricercare* antigos. Os géneros não são menos dialécticos do que o particular. Surgidos e efémeros, têm no entanto algo de comum com as Ideias platónicas. Quanto mais autênticas são as obras tanto mais obedecem a um elemento objectivamente exigido, a consonância da coisa [*Sache*], e esta é sempre universal. A força do sujeito consiste na *méthexis* neste fenómeno, não na sua simples manifestação. As formas exercem a sua preponderância sobre o sujeito até que a coerência das obras não mais coincide com elas. O sujeito fá-las explodir em nome da consonância, pela objectividade. A obra particular não prestou justiça aos géneros por neles se subsumir, mas pelo conflito em que ela os justificou durante muito tempo, os engendrou e, por fim, aniquilou. Quanto mais específica é a obra tanto mais fielmente realiza o seu tipo: a proposição dialéctica de que o particular é o universal encontra o seu modelo na arte. Isso é visado pela primeira vez em Kant, e já desactivado. Sob o aspecto da teleologia, a razão funciona nele, na estética, como total e identificadora. Puramente produzida, a obra de arte ignora em última análise, para Kant, o não-idêntico. O seu carácter de finalidade, tornado tabu no conhecimento discursivo enquanto inacessível ao sujeito pela filosofia transcendental, torna-se em arte susceptivel de, por assim dizer, por ela ser manipulado. A universalidade no particular é descrita como algo de pré-estabelecido; o conceito de génio deve esforçar-se por garanti-la; ela dificilmente se torna explícita. A individuação, segundo o sentido literal, afasta-se primeiramente da arte do universal. Que ela tenha *à fond perdu* de se individualizar torna problemática a universalidade; Kant sabia isso. Se ela é suposta possível sem falhas, fracassa de antemão; se é rejeitada para ser adquirida, de nenhum modo deve reaparecer; está perdida se o indivíduo não se converte por si mesmo, sem *deus ex machina,* em universal. A única via que permanece aberta às obras de arte como via do seu êxito é também a sua impossibilidade progressiva. Se o recurso à universalidade dada dos géneros já há muito de nada serve, o radicalmente particular aproxima-se do limite da contingência e da absoluta indiferença, e nenhum intermediário fornece a compensação.

Na Antiguidade, a concepção ontológica da arte, a que remonta a estética dos géneros, era acompanhada por um pragmatismo estético de um modo já dificilmente realizável. Em Platão, a arte, como se sabe, é sempre avaliada por um olhar oblíquo, segundo a sua presumida utilidade política. A estética aristotélica permaneceu uma estética do efeito, sem dúvida da burguesia esclarecida e humanizada, na medida em que busca o efeito da arte nas emoções dos indivíduos, em conformidade com as tendências helenísticas da privatização. Possivelmente, os efeitos postulados pelos dois eram já fictícios na época. Contudo, a aliança da estética dos géneros e do pragmatismo não é tão absurda como aparece à primeira vista. O convencionalismo latente em toda a ontologia conseguiu, já muito cedo, acordar-se com o pragmatismo como universal determinação dos fins; o *principium individuationis* não é apenas oposto aos géneros, mas também à subsunção numa práxis directamente dominante. A imersão na obra particular, contrária aos géneros, leva à sua legalidade imanente. As obras tornam-se mónadas; isso desvia-as do efeito disciplinar dirigido para o exterior. Se a disciplina das obras, que elas exerciam ou apoiavam, se torna a sua própria legalidade, então perdem o seu carácter autoritário e fruste perante os homens. A atitude autoritária e a insistência em géneros tão puros quanto possível dão-se bem; a concreção não-regulamentada surge impura ao pensamento autoritário; a teoria da *Authoritarian Personality* caracterizou isso como *intolerance of ambiguity;* é evidente em toda a arte e sociedade hierárquicas. Fica por saber se, naturalmente, o conceito de pragmatismo se pode aplicar sem distorções à Antiguidade. Enquanto doutrina da avaliação das obras espirituais segundo o seu efeito real supõe aquele corte entre o exterior e o interior, entre indivíduo e colectividade, que a Antiguidade só pouco a pouco introduziu e nunca tão perfeitamente como o mundo burguês; as normas colectivas não tinham o mesmo valor posicional que na modernidade. No entanto, hoje já parece de novo maior a tentação de exagerar filosófico-historicamente a divergência entre teoremas muito distantes cronologicamente entre si, sem se preocupar com a invariância dos seus traços dominadores. A cumplicidade entre os juízos de Platão sobre a arte e aqueles traços é tão manifesta que é preciso um *entêtement* ontológico para os eliminar pela afirmação de que tudo tinha sido pensado de um modo inteiramente diferente.

O nominalismo filosófico progressista liquidou os universais muito antes de os géneros e a sua pretensão se apresentarem à arte como convenções postas e precárias, como mortos e formais. A estética dos géneros não se afirmou apenas graças à autoridade de Aristóteles, mas mesmo na época nominalista e durante todo o idealismo alemão. A concepção da arte como de uma esfera particular irracional para a qual se relega tudo o que se esquiva ao cientismo pode ter contribuído para semelhante anacronismo; é ainda mais provável que só com a ajuda dos conceitos de género é que a reflexão teórica julgou poder evitar um relativismo estético, que se associa ao ponto de vista adialéctico por uma radical individuação. As próprias convenções atraem – *prix du progrès* – como que despotenciadas. Surgem como modelos de autenticidade de que a arte desespera sem, no entanto, a constrangerem; o não poderem ser tomadas a sério torna-se um sucedâneo de contentamento inacessível; nele, assinado voluntariamente, refugia-se o momento do jogo em declínio na estética. Tendo perdido a sua função, as convenções funcionam como máscaras. Mas estas contam-se entre os antepassados da arte; toda a obra recorda na solidificação, que dela faz uma obra, o elemento da máscara. As convenções invocadas e deformadas são uma parcela de *Aufklärung* na medida em que expiam as máscaras mágicas, repetindo-as sob a forma de jogo; sem dúvida, elas são sempre propensas a adoptar uma posição positiva e a integrar a arte na via repressiva. De resto, as convenções e os géneros não se dobravam apenas à sociedade; muitos, como o *topos* da serva-senhora, eram já uma revolta desactivada. Em geral, a distância da arte à empiria grosseira, em que a sua autonomia cresceu, não se teria conseguido sem as convenções; ninguém queria enganar-se fazendo da *commedia dell'arte* uma interpretação naturalista. Se ela pôde apenas desenvolver-se com êxito numa sociedade ainda fechada, esta estabelecia as condições pelas quais a arte ingressou na resistência à existência, resistência em que se mascara a sua resistência social. O *pseudos* da defesa nietzscheana das convenções, derivado de uma revolta incessante contra a via do nominalismo e nascido no ressentimento contra o progresso do domínio estético do material, era devido ao facto de ele ter interpretado falsamente e à letra as convenções, segundo a simples significação da palavra, como um acordo, com algo de voluntariamente feito e entregue ao arbitrário. Porque omitiu a coacção histórica sedimentada nas convenções e as teve na conta de simples jogo, ele podia tanto minimizá-las como defendê-las com o gesto do justiceiro. Eis por que o seu génio, que tinha sobre os seus contemporâneos a vantagem da distanciação, foi rejeitado para a órbita da reacção estética e não mais conseguiu, por fim, manter separados os níveis formais. O postulado do particular possui o momento negativo de servir a redução da distância estética e de pactuar assim com o estado de coisas existente; o que aqui impressionava pela sua vulgaridade não ofende apenas a hierarquia social, mas prepara-se também para o compromisso da arte com o elemento bárbaro estranho à arte. Ao transformarem-se em leis formais das obras, as convenções reforçaram-nas profundamente e tornaram-nas rebeldes à imitação da vida exterior. As convenções contêm um elemento exterior e heterogéneo ao sujeito, advertem-no porém dos próprios limites, do *ineffabile* da sua contingência.

Quanto mais o sujeito se reforça e, complementarmente, as categorias da ordem social e as categorias espirituais delas derivadas perdem a sua vinculatoriedade, tanto menos é possível encontrar um equilíbrio entre o sujeito e as convenções. O crescente corte entre o interior e o exterior conduz ao derrube das convenções. Se o sujeito dividido estabelece, em seguida, por sua própria liberdade as convenções, a contradição rebaixa-as ao nível do puro arranjo: escolhidas ou decretadas, falham o que o sujeito delas espera. O que mais tarde surgiu nas obras de arte como qualidade específica, como elemento imutável e impermutável de cada obra singular, e se tornou relevante foi uma aberração do género até se transformar numa qualidade nova; esta é mediatizada pelo género. Que os momentos universais sejam inalienáveis à arte como ela a eles se contrapõe deve compreender-se a partir da semelhança da arte com a linguagem. Pois, a linguagem é inimiga do particular e, no entanto, orientada para a sua salvação. Ela mediatizou o particular pela universalidade e na constelação do universal, mas só rende justiça aos próprios universais se eles não se aparentarem fixamente à aparência do seu ser-em-si, mas, ao contrário, se concentrarem ao extremo no que especificamente se exprime. Os universais da linguagem recebem a sua verdade através de um processo que lhes é contrário. «Todo o efeito salutar da escrita, que não seja profundamente devastador, apoia-se no seu segredo (da palavra, da linguagem). Seja qual for a variedade das formas em que a linguagem se pode revelar eficaz, não se torna tal pela mediação dos conteúdos, mas pelo desvelamento mais puro da actividade da sua dignidade e da sua essência. E se eu abstraio aqui de outras formas da eficácia – como a poesia e a profecia –, parece-me constantemente que a eliminação pura como o cristal do indizível na linguagem é a forma mais próxima que nos é dada, para agir no interior da linguagem e isso graças a ela. Esta eliminação do indizível parece-me justamente coincidir com o estilo de escrita verdadeiramente neutro e sóbrio e indicar a relação entre o conhecimento e a acção precisamente dentro da magia da linguagem. O meu conceito de um estilo e de uma escrita neutros e, ao mesmo tempo, altamente políticos é o seguinte: conduzir ao que é recusado à palavra; só quando esta esfera do a-verbal se desfralda num puro poder indizível é que pode saltar a faísca mágica entre a palavra e a acção em andamento, aí onde a unidade dos dois é igualmente real. Só a orientação intensiva das palavras para o cerne do mais profundo mutismo atinge o efeito. Não creio que a palavra se encontre de qualquer modo mais longe do divino do que a acção 'real', pois também não é capaz de conduzir ao divino senão por si mesma e pela sua própria pureza. Reproduz-se como meio.» (81) O que Benjamin chama a eliminação do indizível não é mais do que a concentração da linguagem no particular, a renúncia a pôr imediatamente os seus universais como verdade metafísica. A tensão dialéctica entre a metafísica da linguagem de Benjamin extremamente objectivista e, nesta medida, universalista, e uma formulação que concorda quase palavra por palavra com a já célebre de Wittgenstein – de resto, publicada cinco anos mais tarde e desconhecida de Benjamin – pode transpor-se para a arte, com a adição sem dúvida decisiva de que a ascese ontológica da linguagem é a única via que, no entanto, permite dizer o indizível. Na arte, os universais possuem a sua força máxima quando estão mais próximo da linguagem: alguma coisa diz, que, ao ser dito, ultrapassa o seu aqui-e-agora; mas tal transcendência só é alcançada pela arte em virtude da sua tendência para a particularização radical; ao não dizer senão o que pode dizer num processo imanente, graças à sua total elaboração. O momento de semelhança da arte com a linguagem é o seu elemento mimético; só se torna universalmente eloquente no movimento específico, quando se afasta do universal. O paradoxo de que a arte diz e, no entanto, não diz tem por fundamento o facto de que esse elemento mimético, por cujo intermédio ela o diz, se opõe ao mesmo tempo ao dizer como opaco e particular.

As convenções, no estado do seu equilíbrio – por instável que seja – com o sujeito, chamam-se estilo. O conceito de estilo refere-se tanto ao momento englobante pelo qual a arte se torna linguagem – a substância de toda a linguagem na arte é o seu estilo – como aos entraves que se aliam à particularização. Os estilos mereceram o seu declínio muito deplorado logo que tal paz foi denunciada como ilusão. Não há que lamentar que a arte tenha renunciado aos estilos mas que, sob o sortilégio da sua autoridade, fingisse os estilos; toda a ausência de estilo no século XIX se reduz a isso. A tristeza relativa à perda do estilo e que, na maior parte dos casos, é apenas impotência para a individuação, provém objectivamente de que, após a dissolução da vinculatoriedade colectiva da arte, ou da dissolução da sua aparência –, pois, a universalidade da arte sempre veiculou um carácter de classe e, nesta medida, era particular – as obras foram estruturadas de modo tão pouco radical como os primeiros automóveis, que provinham do modelo das liteiras, e as primeiras fotografias tiradas dos retratos. O cânone transmitido pela tradição é desmontado; as obras produzidas na liberdade não podem florescer sob a constante servidão social e as suas marcas estão nelas gravadas, mesmo ao aventurar-se a criá-las. Mas, na cópia de estilo, um dos fenómenos estéticos típicos do século XIX, ter-se-á de procurar aquele elemento especificamente burguês que, ao mesmo tempo, promete e impede a liberdade. Tudo deve estar disponível sob a mão, mas regride em repetição do disponível, que o não é de nenhum modo. Na verdade, a arte burguesa, enquanto logicamente autónoma, não devia associar-se à ideia pré-burguesa de estilo; ao fechar-se tão tenazmente a esta lógica, exprime a antinomia da própria liberdade burguesa. Resulta na ausência de estilo: em alguma coisa a que, segundo a reflexão de Brecht, se não pode agarrar e onde não existe sequer, sob a coacção do mercado e da adaptação, a possibilidade de realizar livremente por si mesmo o autêntico; eis por que se apela ao que já está condenado. As séries de habitações vitorianas que desfiguram Baden são paródias da *villa* mesmo nos *slums*. No entanto, as desvastações que se atribuem à época desprovida de estilo e que se criticam no plano estético não são expressão de um espírito do tempo *kitsch*, mas produtos de um elemento extra-artístico, da falsa racionalidade da indústria governada pelo lucro. Ao mobilizar para os seus fins o que lhe parece serem os momentos irracionais da arte, o capital destrói esta última. A racionalidade e a irracionalidade estéticas são

---

(81) Walter Benjamin, *Briefe*, org. G. Scholem e Th. W. Adorno, Francoforte, 1966, Vol. I, p. 126 ss.

igualmente mutiladas pela maldição da sociedade. A crítica do estilo é excluída pelo seu ideal polémico-romântico; se se continua a exercer, ele alcança o conjunto da arte tradicional. Artistas autênticos como Schönberg protestaram violentamente contra o conceito de estilo; denunciar este conceito é um critério da modernidade radical. O conceito de estilo nunca explica imediatamente a qualidade das obras; as que parecem representar mais exactamente o seu estilo solucionaram sempre o seu conflito com ele; o próprio estilo era a unidade do estilo e da sua suspensão. Toda e qualquer obra é um campo de forças mesmo na sua relação ao estilo; mesmo ainda na modernidade, por detrás das suas costas e justamente onde se recusava a vontade de estilo, algo de semelhante ao estilo se constituía, sob a pressão da plena elaboração. Quanto mais ambicionam as obras, tanto mais energicamente resolvem o conflito, ainda que seja sob a renúncia àquele sucesso na qual, aliás, farejam a afirmação. Sem dúvida, o estilo só se deixou posteriormente transfigurar porque, não obstante os seus traços repressivos, ele não foi simplesmente cunhado a partir de fora nas obras de arte, mas lhes era em certa medida substancial, como Hegel gostava de dizer a propósito da Antiguidade. O estilo impregna a obra de arte de algo semelhante ao espírito objectivo; fez mesmo sobressair os momentos de especificação e exigiu-os para a sua própria realização. Nos períodos em que este espírito objectivo não era plenamente orientado e em que não administrava totalmente as espontaneidades de outrora, havia mesmo sorte no estilo. Para a arte subjectiva de Beethoven, era constitutiva a forma inteiramente dinâmica da sonata e, deste modo, o estilo absolutista tardio do classicismo vienense, que só se constituiu mediante Beethoven, o qual o elaborara plenamente. Nada de semelhante é mais possível; o estilo mata. Em contrapartida, apela-se uniformemente para o conceito de caótico que, geralmente, projecta sobre a coisa [*Sache*] apenas a incapacidade de seguir a sua lógica específica; é espantoso ver com que regularidade as invectivas contra a arte moderna se associam a uma falta determinável de compreensão, muitas vezes do conhecimento mais sumário. O elemento obrigatório dos estilos como reflexo do carácter coercivo da sociedade que a humanidade se esforça por abalar

intermitentemente e por uma reacção sem cessar ameaçadora está irremediavelmente desvendado; sem a estrutura objectiva de uma sociedade fechada e, portanto, repressiva, não pode conceber-se o estilo obrigatório. Rigorosamente, o conceito de estilo deve aplicar-se às obras particulares só enquanto totalidade dos seus momentos linguísticos: a obra, que nenhum estilo subsume em si, deve possuir o seu estilo ou, como Berg dizia, o seu «tom». É inegável que, na mais recente evolução, as obras de arte totalmente elaboradas se aproximam umas das outras. O que a história académica chama o estilo pessoal, retrocede. Se ele pretende mediante o protesto manter-se em vida, colide quase inevitavelmente com a legalidade imanente da obra particular. A perfeita negação do estilo parece converter-se em estilo. Contudo, a descoberta de traços conformistas no não-conformismo(82) tornou-se entretanto truísmo, pela razão única de que a má consciência do conformismo encontra um álibi no facto de ela procurar outra coisa. A dialéctica do particular e do universal não fica assim diminuída. O reaparecimento, nas obras de arte nominalisticamente avançadas, de um elemento universal, por vezes convencional, não é um pecado original, mas é originado pelo seu carácter de linguagem: este engendra progressivamente um vocabulário na mónada sem janelas. Assim, segundo as indicações de Mautz(83), a poesia do expressionismo utiliza certas convenções de valores de cores que é possível identificar igualmente no livro de Kandinsky. A expressão, a antítese mais viva da universalidade abstracta, pode, a fim de conseguir falar como exige o seu conceito, ter necessidade de tais convenções. Se insistisse no ponto do movimento absoluto, não poderia definir este tanto como se exprimia a partir da obra de arte. Se, em todos os meios estéticos, o expressionismo, contrariamente à sua ideia, suscitou algo de semelhante ao estilo, era para os seus representantes subalternos apenas uma acomodação ao mercado: de outro modo, tudo isso resultaria daquela ideia. Para se realizar, ela deve aceitar aspectos do que ultrapassa o τοδε τι e assim impede de novo a sua realização.

---

(82) Cf. Th. W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, 2.ª ed., Francoforte, 1962, p. 275 ss [*Minima Moralia*, Lisboa, Edições 70].

(83) Cf. Kurt Mautz, *Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 31 (1957).

A fé ingénua no estilo coincide com o rancor contra o conceito do progresso da arte. Os raciocínios filosófico-culturais, insensíveis às tendências imanentes que impelem ao radicalismo artístico, apoiam-se habitualmente com prudência no facto de o conceito de progresso se ultrapassar a si mesmo, relicto medíocre do século XIX. Isso confere-lhes a aparência de uma superioridade intelectual sobre a dependência tecnológica dos artistas vanguardistas, e também algum efeito demagógico; repartem a bênção intelectual ao anti-intelectualismo muito espalhado, que degenera em indústria cultural e por ela é alimentada. No entanto, o carácter ideológico de tais esforços não dispensa da reflexão sobre a relação da arte ao progresso. Na arte, o conceito de progresso, como Hegel e Marx sabiam, não é tão contínuo como o é para as forças produtivas técnicas. A arte está profundamente imbricada no movimento histórico de antagonismos crescentes. Nela há tanto e tão pouco progresso como na sociedade. A *Estética* de Hegel sofre sobretudo de que, ao oscilar, como o sistema global, entre o pensamento em invariantes e o pensamento dialéctico sem fim, compreendeu como nenhuma antes dela o momento histórico da arte como momento do «desdobramento da verdade» apesar de, no entanto, ter conservado o cânone da Antiguidade. Em vez de transplantar a dialéctica para o progresso artístico, Hegel refreou-a; para ele, a arte era mais efémera do que as suas formas prototípicas. Cem anos mais tarde, nos países comunistas, as consequências foram incalculáveis: a sua teoria reaccionária da arte alimenta-se, não sem algum encorajamento de Marx, do classicismo hegeliano. Que, segundo Hegel, a arte houvesse de um dia ter sido o grau adequado do espírito e já o não seja mais traduz a confiança no progresso real na consciência da liberdade, confiança que foi amargamente decepcionada. Se o teorema hegeliano da arte como consciência das indigências é válido, também não se tornou obsoleto. Realmente, o fim da arte por ele prognosticado dentro de cento e cinquenta anos não teve lugar. Deixou-se de explorar pura e simplesmente algo de já condenado; a qualidade dos produtos mais significativos da época e, com mais razão, das obras acusadas de decadência, não se deve discutir com aqueles que, do exterior e, portanto, a partir de baixo, gostariam de a anular. Mesmo o mais extremo reducionismo da própria arte na consciência das indigências, o *gestus* do seu mutismo e desaparecimento, continua a mover-se como que num diferencial. Porque não existe nenhum progresso no mundo é que não há progresso na arte; *il faut continuer.* Sem dúvida, a arte permanece implicada no que Hegel chamava o espírito do mundo [*Weltgeist*] e toma assim parte na sua falta, mas ela só poderia subtrair-se a esta culpabilidade ao suprimir-se, prestando deste modo o seu concurso à dominação sem linguagem e cedendo o lugar à barbárie. As obras de arte, que querem desembaraçar-se da sua culpabilidade, enfraquecem-se enquanto obras de arte. Se o espírito do mundo se reduzisse apenas ao conceito de dominação, repetir-se-ia outra vez, de modo demasiado fiel e mecânico, a sua univocidade. As obras de arte que, em numerosas fases de uma libertação que ultrapassa o instante histórico se harmonizam fraternalmente com o espírito do mundo, devem-lhe o seu fôlego, o seu vigor, tudo aquilo mediante o qual vão além do já-pronto e do sempre semelhante. No sujeito que em tais obras abre os olhos, a natureza desperta para si e o próprio espírito histórico toma parte neste despertar. Tanto como progresso da arte deve confrontar o seu conteúdo de verdade, não se fetichizando nenhum, como seria lastimável a distinção entre um bom progresso enquanto moderado e um mau progresso enquanto degenerado. A natureza oprimida costuma manifestar-se mais puramente nas obras acusadas de serem artificiais, que progridem até ao extremo segundo o estado das forças produtivas técnicas, do que nas obras prudentes cujo *parti pris* em favor da natureza está tão perto da real dominação da natureza como o amigo da floresta o está da caça. Não se deve proclamar nem negar um progresso na arte. Nenhuma obra ulterior se poderia comparar ao conteúdo de verdade dos últimos quartetos de Beethoven sem poder substituí-los pelo seu material, pelo seu espírito e procedimentos técnicos, mesmo que fosse composta com o maior talento.

A dificuldade em julgar geralmente sobre o progresso da arte está ligada à estrutura da sua história. Esta não é homogénea. Quando muito, criam-se séries sucessivas e contínuas que, em seguida, são muitas vezes interrompidas sob a pressão social, a qual pode também ser uma coacção à adaptação; os desenvolvimentos artísticos contínuos tiveram até hoje necessidade de condições sociais relativamente constantes. As continuidades do género decorrem paralelamente à continuidade e à homogeneidade sociais; pode admitir-se que, no comportamento do público italiano em relação à ópera, dos napolitanos até Verdi, e talvez até Puccini, não houve excessivas mudanças; e uma semelhante continuidade dos géneros, caracterizada por uma evolução até certo ponto lógica em si, dos meios e das interdições, deveria ser constatada na polifonia do final da Idade Média. A correspondência entre os decursos históricos fechados na arte e estruturas sociais que podem ser estáticas traduz a estreiteza da história dos géneros; em transformações estruturais sociais abruptas, como a pretensão de uma burguesia ascendente a erigir-se em público, os géneros e os tipos estilísticos modificam-se de modo brutal. A música do baixo contínuo, primitiva até à regressão nos seus começos, suplantou a polifonia altamente desenvolvida dos holandeses e dos italianos e a sua poderosa retomada em Bach foi, após a sua morte, posta de lado durante dezenas de anos, sem deixar vestígios. Só dessultoriamente se pode falar de uma transição de obra para obra. A espontaneidade, o impulso para o incaptável, que é inseparável da arte, não teria de outro modo nenhum lugar e a sua história seria mecanicamente determinada. Isso estende-se até à produção de artistas particulares importantes; a sua linha é muitas vezes interrompida, não só em naturezas pretensamente proteicas, que se apoiam em modelos mutáveis, mas também nas naturezas eclécticas. Além disso, apresentam por vezes antíteses radicais ao que já realizaram, quer porque consideram como esgotadas as possibilidades de um tipo na sua produção, quer preventivamente contra o perigo de petrificação e de repetição. Em muitos artistas, a produção desenrola-se precisamente como se o novo quisesse recapturar o que a produção anterior, ao concretizar-se e, portanto, ao limitar-se constantemente, teve de recusar. Nenhuma obra particular é o que a estética idealista tradicional celebra, a saber, totalidade. Cada uma é tão insuficiente como incompleta, extraída do seu próprio potencial, e isso opõe-se à continuação directa, se se abstrair, por exemplo, de certas séries em que alguns pintores, em especial, testam uma concepção segundo as suas possibilidades de evolução. Mas esta estrutura descontínua é tão pouco necessária causalmente como contingente e discordante. Se não há transição de uma para outra obra, a sua sucessão encontra-se, porém, condicionada pela unidade do problema. O progresso, a negação do que existe por novos começos, tem lugar no interior desta unidade. Problemas, quer porque não foram resolvidos por obras anteriores, quer porque nascem das suas próprias soluções, aguardam o seu tratamento e isso força por vezes a uma ruptura. Contudo, a unidade do problema também não é uma estrutura geral da história da arte. Há problemas que podem ser esquecidos, antíteses históricas que podem constituir-se e nas quais a tese não mais é superável. Pode aprender-se ontogeneticamente quão pouco contínuo é o progresso da arte, no plano filogenético. Os inovadores raramente são mais senhores do mais antigo do que os seus predecessores; muitas vezes, dominam-no menos. Não há nenhum progresso estético sem esquecimento; eis por que não existe nenhum sem alguma regressão. Brecht erigiu o esquecimento em programa a partir dos motivos de uma crítica da cultura que, com razão, suspeita da tradição do espírito enquanto cadeia doirada da ideologia. Fases de esquecimento e, complementarmente, fases de reaparição do que foi durante muito tempo objecto de tabu como, em Brecht, a reaparição da poesia didáctica, estendem-se manifestamente menos às obras individuais do que aos géneros; também tabus como aquele que, hoje, se apossa da poesia subjectiva e, sobretudo, erótica, que outrora era uma expressão de emancipação. A continuidade pode apenas construir-se a partir de uma grande distância. A história da arte apresenta antes pontos nodais. Embora possa sempre falar-se de história parcial dos géneros – da pintura paisagista, do retrato, da ópera –, não deve carregar-se em excesso. Isso verifica-se de maneira drástica pela prática das paródias e contrafacções na música antiga. Na obra de Bach, o método de composição, isto é, a complexão e a densidade da composição, é verdadeiramente progressista, mais essencial do que o facto de ele compor música profana ou religiosa, vocal ou instrumental; o nominalismo age nesta medida retroactivamente sobre o conhecimento da arte antiga. A impossibilidade de uma construção unívoca da história da arte e o elemento fatal de todo o discurso sobre o progresso, quer este exista ou não, fundam-se no carácter ambíguo da arte como elemento ainda socialmente determinado na sua autonomia e elemento social. Quando o carácter social da arte leva a melhor sobre o carácter autónomo, quando a sua estrutura imanente contradiz manifestamente as relações sociais, a autonomia é sacrificada e com ela a continuidade; uma das fraquezas da história do espírito é ela ignorar isso de modo idealista. Quando a continuidade se rompe, as relações de produção vencem quase sempre as forças produtivas; não há nenhum motivo para admitir um tal triunfo da sociedade. A arte é mediatizada pela totalidade social; isso significa: pela estrutura social dominante do momento. A sua história não se organiza linearmente a partir de causalidades individuais; nenhuma necessidade unívoca conduz de um a outro fenómeno. Só pode chamar-se necessária em relação à tendência social global, não nas suas manifestações singulares. Igualmente falsa é a sua construção precisa a partir de cima e a crença na incomensurabilidade genial das obras isoladas, que as subtrai ao reino da necessidade. É impossível projectar uma teoria da história da arte sem contradições: a essência da história da arte é em si contraditória.

Os materiais históricos e o seu domínio, isto é, a técnica, progridem de modo incontestável; descobertas como as da perspectiva na pintura, da polifonia na música são disso os exemplos mais evidentes. Além disso, o progresso também não pode ser negado no interior de procedimentos técnicos estabelecidos, de que ele é a elaboração consequente; assim a diferenciação da consciência harmónica desde a época do baixo contínuo até ao limiar da música moderna, ou então, a transição do impressionismo para o pontilhismo. No entanto, um tal progresso evidente não é sem mais um progresso da qualidade. Só a cegueira pode contestar que, na pintura de Giotto e de Cimabue, até Piero della Francesca, os meios foram enriquecidos; mas concluir daí que os quadros de Piero seriam melhores do que os frescos de Assis seria pedantismo. Enquanto que, perante a obra singular, é possível a questão acerca da qualidade e a decisão a seu respeito, estando assim também implícitas relações no juízo sobre obras diferentes, tais juízos transformam-se em pedantismo antiartístico a partir do momento em que se estabelecem comparações sob a forma «melhor do que»: tais controvérsias de nenhum modo são imunes à loquacidade cultural. Assim como as obras se desligam uma da outra segundo a sua qualidade, assim também são, porém, ao mesmo tempo incomensuráveis. Só comunicam entre si antiteticamente: «Uma obra é o inimigo mortal da outra». Só se tornam comparáveis ao negarem-se, ao realizarem a sua mortalidade mediante a sua vida. É difícil estabelecer e, se alguma vez, só *in concreto*, os traços arcaicos e primitivos que provêm dos procedimentos técnicos e os que procedem da ideia objectiva da coisa [*Sache*]; os dois só arbitrariamente se distinguem. As próprias insuficiências podem ser reveladoras, e qualidades eminentes podem causar prejuízo ao conteúdo de verdade, no decurso da evolução histórica. De tal modo é antinómica a história da arte. Sem dúvida, a estrutura subcutânea das mais importantes obras instrumentais de Bach só pode aparecer graças a uma paleta orquestral que ele não tinha à sua disposição; seria, no entanto, absurdo pretender desejar para quadros da Idade Média o domínio da perspectiva, que roubaria a sua expressão específica. – Os progressos são ultrapassáveis pelo progresso. A diminuição e, finalmente, a extinção da perspectiva na pintura moderna engendra correspondências com a pintura pré-perspectivista, que colocam o passado primitivo acima dos estádios intermediários; mas, se para o presente se desejam métodos mais primitivos, ultrapassados, se na produção contemporânea se marca com o interdito e se revoga o progresso do domínio do material, tais correspondências degeneram por si mesmas em pedantismo. O próprio domínio progressista do material obtém-se às vezes mediante a perda do domínio do material. O conhecimento preciso das músicas exóticas, outrora rejeitadas como primitivas, mostra que a polifonia e a racionalização da música ocidental – as duas são entre si inseparáveis –, que lhe conferem toda a sua riqueza e toda a sua profundidade, neutralizam o poder de diferenciação presente nas mínimas variações rítmicas e melódicas da monódia; a rigidez da música exótica, monótona para os ouvidos europeus, foi manifestamente a condição daquela diferenciação. A pressão ritual reforçou o poder de diferenciação no estreito domínio que o tolerava, ao passo que a música europeia, sob uma coacção menor, tinha menos necessidade de tais correctivos. Por isso, só ela atingiu uma completa autonomia, a da arte, e a consciência, que lhe é imanente, não consegue a ela esquivar-se e ampliar-se à vontade. É inegável que um poder de diferenciação mais subtil, que é sempre um aspecto do domínio estético do material, está ligado à espiritualização; correlato subjectivo de uma disponibilidade objectiva, capacidade de sentir o que se tornou possível; e a arte torna-se assim mais livre para protestar contra o próprio domínio do material. O arbitrário no involuntário é uma fórmula paradoxal para a possível resolução da antinomia da dominação estética. O domínio do material implica a espiritualização que logo, enquanto autonomização do espírito perante o seu outro, se põe de novo em perigo. O espírito estético soberano possui um pendor mais para se comunicar do que para levar a coisa [*Sache*] à linguagem, como isso bastaria para a plena ideia de espiritualização. O *prix du progrès* é inerente ao próprio progresso. O sintoma mais grosseiro deste preço, o declínio da autenticidade e da obrigatoriedade, o sentimento crescente da contingência, é imediatamente idêntico ao progresso do domínio do material enquanto elaboração plena e crescente da obra particular. É incerto que tal perda seja efectiva ou aparente. À consciência ingénua, e também à do músico, um *lied* da *Viagem de Inverno* pode aparecer mais autêntico do que um *lied* de Webern, como se além se enfrentasse algo de objectivo e aqui o conteúdo se estreitasse numa experiência puramente individual. Tal distinção, porém, é impugnável. Nas obras com a dignidade das de Webern, a diferenciação que, para um ouvido não instruído, prejudica a objectividade do conteúdo, confunde-se com a capacidade progressiva de obter uma elaboração mais completa e mais exacta, de libertar a obra do resto do esquematismo e isso chama-se justamente a objectivação. Para a experiência íntima da arte moderna autêntica, desaparece o sentimento de contingência que a provoca, enquanto se sente como necessária uma linguagem que não seja simplesmente demolida por uma necessidade subjectiva de expressão, mas o seja, por seu intermédio, no processo de objectivação. As obras de arte, sem dúvida, não são em si indiferentes à transformação do seu elemento obrigatório em mónada. O elas parecerem tornar-se mais indiferentes não pode explicar-se apenas a partir de uma diminuição do seu efeito social. Certos elementos mostram que as obras perdem o seu coeficiente de fricção mediante a sua viragem para a sua pura imanência, isto é, um momento da sua essência, e se tornam também mais indiferentes em si. No entanto, o facto de quadros radicalmente abstractos poderem ser expostos sem escândalo nas galerias não justifica nenhuma restauração da arte figurativa que agrada *a priori*, mesmo se se escolhe Che Guevara para o fim de obter a reconciliação com o objecto. Em última análise, o progresso não é só um progresso do domínio do material e da espiritualização, mas também um progresso do espírito no sentido hegeliano, da consciência da sua liberdade. Pode discutir-se indefinidamente se o domínio do material em Beethoven é um progresso em relação ao de Bach; um e outro dominam perfeitamente o material segundo dimensões diferentes. A questão sobre qual dos dois é maior é ociosa; mas não a constatação de que a voz da maioridade do sujeito, emancipação do mito e reconciliação com este, portanto, o conteúdo de verdade, evoluiu mais em Beethoven do que em Bach.

O nome estético para o domínio do material, técnica, termo herdado do uso antigo que situava a arte entre as actividades artesanais, é de data recente no seu actual significado. Veicula as características de uma fase em que, por analogia com a ciência, o método surgia como independente do seu conteúdo. Todos os procedimentos técnicos artísticos que formam o material e se deixam guiar por ele se agrupam retrospectivamente sob o aspecto tecnológico, e também aqueles que ainda não estavam separados da práxis artesanal da produção medieval dos bens de consumo com a qual a arte, por resistência à integração capitalista, nunca rompera inteiramente. Na arte, o limiar entre o artesanato e a técnica não é, como na produção material, uma estrita quantificação dos procedimentos incompatível com o *telos* qualitativo; também não é a introdução de máquinas, mas antes a preponderância de uma livre disposição dos meios pela consciência, contrariamente ao tradicionalismo, sob cuja capa essa disposição amadureceu. Perante o conteúdo, o aspecto técnico é apenas um entre outros; não há nenhuma obra de arte que seja apenas a totalidade dos seus momentos técnicos. O facto de o olhar lançado às obras, e que nelas unicamente percebe o modo como estão feitas, ficar aquém da experiência artística é, sem dúvida, um *topos* rigorosamente apologético da ideologia cultural; possui, porém, algo de verdadeiro em relação ao prosaísmo quando este é abandonado. Contudo, a técnica é constitutiva para a arte, porque resume nela o facto de cada obra de arte ser feita por homens e ser seu produto o respectivo aspecto artístico. Importa distinguir a técnica e o conteúdo; só é ideológica a abstracção que distingue o elemento supertécnico da pretensa técnica pura e simples, como se esta e o conteúdo não se engendrassem reciprocamente nas obras importantes. A erupção nominalista de Shakespeare para uma individualidade mortal e infinitamente rica em si enquanto conteúdo é função da sucessão antitectónica e quase épica de cenas muito curtas, da mesma maneira que esta técnica episódica provém necessariamente do conteúdo, de uma experiência metafísica que faz explodir a ordem significante das antigas unidades. No termo clerical de *mensagem* [*Aussage*], a relação dialéctica do conteúdo e da técnica é reificada numa simples dicotomia. A técnica possui carácter de chave para o conhecimento da arte; só ela conduz a reflexão para o interior das obras; certamente, só possui aquele que fala a sua linguagem. Porque o conteúdo não é um elemento fabricado pelo homem, a técnica não abarca o todo da arte; o conteúdo deve unicamente extrapolar-se a partir da sua concreção. A técnica é a figura determinável do enigma nas obras de arte, figura ao mesmo tempo racional e abstracta. Ela autoriza o juízo na zona do que é desprovido de juízo. Evidentemente, os problemas técnicos das obras de arte complicam-se até ao infinito e não podem ser resolvidos por uma fórmula. Mas, em princípio, devem resolver-se de modo imanente. Pelo grau da «lógica» das obras, a técnica confere ainda o da sua suspensão. Seria agradável ao hábito vulgar eliminá-la; mas seria falso, porque a técnica de uma obra é constituída pelos seus problemas, pela tarefa aporética que essa obra se põe objectivamente. Só nela se pode ler o que é a técnica de uma obra, se é suficiente ou não, e inversamente o problema objectivo da obra só se tira da sua complexão técnica. Se nenhuma obra pode ser compreendida sem se compreender a sua técnica, esta também não pode compreender-se sem a compreensão da obra. O grau de universalidade ou de carácter monadológico de uma técnica para além da especificação da obra varia na história; no entanto, mesmo nos períodos idolatrados dos estilos obrigatórios, a técnica velava por que eles não governassem abstractamente a obra, mas a inserissem na dialéctica da individuação. O peso da técnica é superior ao que um irracionalismo estranho à arte gostaria de fazer crer; isso pode com facilidade ver-se no facto de, uma vez concedida à consciência a sua capacidade de experiência da arte, esta se desenvolver de um modo tanto mais rico quanto mais profundamente esta consciência penetrar na sua comple-xão. A compreensão aumenta com a da factura técnica. Que a consciência mata, é lábia; só a falsa consciência é mortal. O *métier* torna a arte comensurável à consciência, porque ele se pode aprender. O que um mestre recusa com severidade nos trabalhos dos seus alunos é o primeiro modelo de uma carência de *métier;* as correcções são o modelo do próprio *métier.* Estes modelos são pré-artísticos na medida em que repetem padrões e regras previamente dados. Ao compararem os meios técnicos empregados com a coisa visada, fazem avançar. Num estádio primitivo que, por certo, raramente ultrapassa o curso tradicional de composição, o professor desaprovará as quintas paralelas e proporá em seu lugar melhores direcções das vozes; se ele não for pedante, demonstrará ao aluno que as quintas paralelas são legítimas como meios artísticos precisos para certos efeitos intentados como em Debussy, e que a proibição perde o seu sentido fora do sistema tonal. O *métier* abandona a sua forma separável e limitada. O olhar experimentado que sobrevoa uma partitura, um desenho, assegura-se quase mimeticamente, antes de toda a análise, de se o *objet d'art* revela o *métier* e inerva o seu nível formal. Mas não se deve ficar por aí. É necessário justificar o *métier* que se apresenta primeiramente como um sopro, uma aura das obras, em contradição singular com as representações que os diletantes têm do poder artístico. O momento aurático que, de modo aparentemente paradoxal, se associa ao *métier,* é a lembrança da mão que, ternamente e quase acariciadora, roça os contornos da obra e, ao articulá-la, também a suaviza. A análise fornece tal justificação e ela própria está inserida no *métier.* Perante a função sintetizadora das obras de arte, que todos conhecem, o momento analítico é estranhamente negligenciado. Tem o seu lugar no pólo inverso da síntese, na economia dos elementos, a partir dos quais a obra se organiza; porém, não é menos objectivamente inerente à obra de arte do que a síntese. O chefe de orquestra que analisa uma obra para a executar adequadamente, em vez de a mimar, reproduz uma condição da possibilidade da própria obra. A análise deve atingir os indícios que traduzem uma concepção superior do *métier;* em música, por exemplo, o «fluxo» de uma peça: não é pensado em função de compassos isolados, mas, indo além deles, é concebido em função das curvas do movimento; ou então, os impulsos são levados mais longe, prolongam-se em vez de se entorpecerem em amontoamento. Semelhante movimento do conceito de técnica é o verdadeiro *gradus ad Parnassum.* Só numa casuística estética é que isto se torna evidente. Quando Alban Berg respondeu não à pergunta ingénua de se em Strauss se devia admirar pelo menos a técnica, ele visava o elemento não obrigatório do procedimento straussiano que calcula com circunspecção uma série de efeitos sem que, no plano puramente musical, um provenha do outro ou por ele seja exigido. Semelhante crítica técnica de obras altamente técnicas ignora naturalmente uma concepção que define em permanência o princípio da surpresa e transpõe directamente a sua unidade para a suspensão irracionalista do que a tradição do estilo obrigatório chamava a lógica e a unidade. Quase surge a objecção de que um tal conceito de técnica esquece a imanência da obra, provém do exterior, do ideal de uma escola que, como a de Schönberg, mantém anacronicamente no postulado da variação evolutiva a lógica musical tradicional para a mobilizar contra a tradição. Mas esta objecção passaria ao lado do fenómeno artístico. A crítica de Berg ao *métier* de Strauss é pertinente porque quem recusa a lógica é incapaz daquela elaboração completa, a cujo serviço se encontra o *métier* a que, por seu lado, Strauss estava obrigado. Sem dúvida, os cortes e os saltos do *imprévu* já berlioziano promanam de algo que foi querido; no entanto, interrompem ao mesmo tempo o ímpeto do desenvolvimento musical substituído por um *gestus* enérgico. Uma música organizada de modo tão dinâmico e temporal como a de Strauss é incompatível com um método que não organiza exactamente a sucessão temporal. O fim e os meios contradizem-se. Porém, a contradição não se baseia na totalidade dos meios, mas abrange também o fim, a glorificação da contingência, que celebra como vida liberta o que não passa de anarquia da produção de mercadorias e a brutalidade dos que a controlam. A ideia de um progresso linear da técnica artística operaria ainda com um falso conceito de continuidade e não teria em conta o conteúdo; os movimentos de libertação técnicos podem ser afectados pela inverdade do conteúdo. A estreita união de técnica e conteúdo, em oposição às convenções, é expressa pela afirmação de Beethoven de que muitos dos efeitos que comummente se atribuem ao génio natural do compositor são, na verdade, unicamente devidos ao emprego hábil do acorde de sétima diminuta; a dignidade de semelhante modéstia condena toda a loquacidade em torno da criação; só a objectividade de Beethoven presta justiça tanto à aparência estética como à evidência. A experiência das inconsonâncias entre a técnica, o que a obra de arte pretende, isto é, o seu estrato expressivo-mimético, e o seu conteúdo de verdade provoca por vezes revoltas contra a técnica. É endógeno ao seu conceito autonomizar-se à custa da sua finalidade e transformar-se a si mesmo em fim enquanto actividade ociosa. Contra isso reagiu o fauvismo em pintura; também o Schönberg da livre atonalidade em relação à riqueza orquestral da escola neo-alemã. No ensaio «Problemas do ensino da arte» (84), ao insistir mais do que

---

(84) Cf. Arnold Schönberg, «Probleme des Kunstunterrichts» in: *Musikalisches Taschenbuch,* 1911, 2. Jg., Viena 1911.

qualquer outro músico da sua época sobre uma prática coerente do ofício, Schönberg atacou expressamente a crença na técnica beatificante. A técnica reificada suscita por vezes correctivos que se aproximam do «selvagem», do bárbaro, das técnicas primitivas antiartísticas. O que pregnantemente se chama a arte moderna foi eliminado por este impulso, que não podia organizar-se de modo limitativo e em toda a arte se transformava em técnica. Contudo, tal impulso de modo nenhum era regressivo. A técnica não é a abundância dos meios, mas o poder armazenado de se medir com o que a obra objectivamente exige de si mesma. Esta ideia de técnica é, por vezes, mais favorecida pela redução dos meios do que pela sua acumulação, que a esgota. Com a grandiosa imperícia do seu vivo ataque, as áridas peças para piano op. II de Schönberg dominam tecnicamente a orquestra da *Vida de um Herói* de que se ouve, na realidade, apenas um extracto da partitura de modo que os meios já não promovem o seu fim mais próximo, a aparição acústica do imaginado. Pergunta-se se a segunda técnica do Schönberg da maturidade não regride para aquém do acto de suspensão da primeira. Mas mesmo a autonomização da técnica, que a enreda na sua dialéctica, não é simplesmente o pecado original da rotina que ela apresenta na pura necessidade de expressão. Por causa da sua ligação estreita com o conteúdo, a técnica possui uma legítima vida própria. A arte, nas suas transformações, costuma precisar de tais momentos a que teve de renunciar. O facto de até hoje as revoluções artísticas terem sido reaccionárias não se encontra assim nem explicado nem desculpado, mas é posto em relação com este fenómeno. As proibições têm um momento regressivo, incluindo o da abundância luxuriante e da complexidade; eis porque, mesmo embebido de recusa, este momento se afrouxa. É uma das dimensões no processo de objectivação. Quando, cerca de dez anos após a Segunda Guerra, os compositores da pontualidade pós-weberiana se saciaram – o que é surpreendente no *Marteau sans maitre* de Boulez – o processo repetiu-se, desta vez como crítica da ideologia do começo absoluto, do «corte total». Quarenta anos antes, a transição de Picasso das *Demoiselles d'Avignon* para o cubismo sintético podia ter um sentido equivalente. No nascimento e no desaparecimento de alergias técnicas exteriorizam-se as mesmas experiências históricas que no conteúdo; é nisso que este comunica com a técnica. – A ideia kantiana da finalidade, que estabelece nele a conexão entre a arte e o elemento interior da natureza, está muito próximo da técnica. Aquilo mediante o qual as obras de arte enquanto finais se organizam, tal como isso é recusado ao simples existente, constitui a sua técnica; unicamente por ela adquiriram a sua finalidade. A insistência na técnica na arte desconcerta o pedante por causa da sua sobriedade: nota-se demasiado nela a origem da práxis prosaica, de que a arte tem horror. Em nenhum lado se torna esta tão culpada das ilusões como no aspecto incondicionalmente técnico do seu poder encantatório, pois, só mediante a técnica, *medium* da sua cristalização, é que a arte se afasta daquele prosaísmo. Ela faz com que a obra de arte seja mais do que um aglomerado do facticamente existente e este *mais* constitui o seu conteúdo.

Na linguagem da arte, expressões como técnica, *métier,* artesanato são sinónimos. Isso aponta para aquele aspecto artesanal anacrónico que não escapou à melancolia de Valéry. Ele mistura à sua existência algo de idílico numa época em que nenhuma verdade pode já ser inocente. No entanto, quando a arte autónoma absorveu seriamente os procedimentos técnicos industriais, estes permaneceram-lhe exteriores. A reprodutibilidade em massa de nenhum modo se tornou a sua lei formal imanente, como a identificação com o agressor se compraz em afirmar. No próprio cinema, os momentos industriais e estético-artesanais divergem sob a pressão socioeconómica. A industrialização radical da arte, a sua adaptação integral aos padrões técnicos alcançados, colidem com o que na arte se recusa à integração. Se a técnica se orienta para o ponto de fuga da industrialização, isso produz-se sempre esteticamente à custa da completa elaboração imanente e, portanto, em detrimento da própria técnica. Isso infiltra na arte um momento arcaico, que a compromete. A predilecção fanática das jovens gerações pelo *jazz* protesta inconscientemente contra este fenómeno e revela ao mesmo tempo a contradição implícita, porque a produção que se adapta à indústria ou, pelo menos, se comporta como se ela o tivesse feito, regressa, segundo a sua complexão, irremediavelmente para trás das forças produtivas da composição musical. A tendência para a manipulação do acaso, que hoje se constata nos mais diversos meios, é provavelmente a tentativa, entre outras, de na arte evitar o intempestivo, por assim dizer, a superabundância de procedimentos artesanais sem os entregar à racionalidade instrumental da produção de massa. Só mediante uma reflexão sobre as relações das obras de arte com a finalidade é que se pode, sem dúvida, abordar o problema da arte na era técnica, questão tão inevitável como suspeita por causa do seu zelo e do seu carácter de *slogan* socialmente ingénuo para a época. Certamente, as obras de arte são definidas pela técnica como uma finalidade em si. O seu *terminus ad quem*, porém, tem o seu lugar unicamente nelas próprias, não no exterior. Eis por que a técnica da sua finalidade imanente permanece também «sem fim» [*Zweck*] enquanto que ela, porém, tem constantemente como modelo uma técnica extra-estética. A formulação paradoxal de Kant exprime uma relação antinómica sem que o autor da antinomia a tenha explicitado: pela sua tecnicização, que as ata incondicionalmente às formas funcionais, as obras de arte entram em contradição com a sua ausência de finalidade. Nas artes aplicadas, os produtos são, por exemplo, adaptados a fins tais como a forma aerodinâmica visando a diminuição da resistência do ar, sem que as cadeiras tivessem de aguardar uma tal resistência. Mas a arte aplicada é um *Mené Teqél* da arte. O seu momento incondicionalmente racional, que se reduz à sua técnica, trabalha contra ela. Não é como se a racionalidade matasse sempre o inconsciente, a substância ou alguma outra coisa; só a técnica capacitou a arte para receber o inconsciente. Mas a obra de arte plenamente elaborada na sua racionalidade e pureza liquidava, em virtude justamente da sua autonomia absoluta, a diferença em relação à existência empírica; e assemelhava-se, sem a imitar, ao seu contrário, à mercadoria. Já não seria possível distingui-la das obras plenamente racionais e instrumentais a não ser pelo facto de que ela não possui nenhum fim, e isso desmente-a. A totalidade da finalidade intra-estética conduz ao problema da finalidade da arte para além do seu domínio, mas fracassa perante este mesmo problema. Continua a

ser válido o juízo de que a obra de arte estritamente técnica fracassou e as que renunciam à própria técnica são inconsequentes. Se a técnica constitui a substância da linguagem da arte, ela liquida no entanto a sua linguagem; não pode subtrair-se a tal. Em nenhuma circunstância também se deve fetichizar na arte o conceito de força produtiva técnica. De outro modo, a arte torna-se reflexo daquela tecnocracia que é uma forma mascarada de dominação sob a aparência de racionalidade. As forças técnicas produtivas nada são por si mesmas. Só recebem o seu valor posicional na relação com o seu fim na obra e, por último, com o conteúdo de verdade do que é escrito, composto e pintado. Sem dúvida, semelhante finalidade dos meios na arte não é transparente. O fim dissimula-se não raro na tecnologia sem que esta se encontre imediatamente confrontada com a finalidade. Se, no início do século XIX, se descobriu a técnica da instrumentação e depressa foi desenvolvida, isso tinha certamente características tecnocráticas saint-simonianas. A relação com o fim de uma integração das obras em todas as suas dimensões só apareceu numa etapa ulterior e modificou, por sua vez, qualitativamente a própria técnica orquestral. O enredamento do fim e dos meios na arte admoesta à prudência no tocante aos juízos categóricos sobre o seu *quid pro quo*. No entanto, é incerto que a adaptação a uma técnica extra-estética possa sem mais constituir um progresso no plano intra-estético. Era difícil comparar a *Symphonie fantastique*, peça paralela das antigas exposições universais, com as obras tardias de Beethoven. A partir dessa época, o esvaziamento da mediação subjectiva – em Berlioz, a falta de plena e verdadeira elaboração musical –, que acompanha quase regularmente a tecnicização, tem também o seu efeito nocivo sobre a obra; a obra de arte tecnológica de modo nenhum é *a priori* mais coerente do que a que se retira para si como resposta à industrialização e frequentemente intenta o efeito como «efeito sem causa». Importante nas reflexões sobre a arte, na era da técnica – assim chamada pelos jornais – caracterizada tanto pelas relações sociais de produção como pelo estado das forças produtivas, que são cercadas por aquelas, não é tanto a adequação da arte ao desenvolvimento técnico quanto a modificação das experiências constitutivas, que se sedimentam nas obras de arte. O problema é o do mundo estético das imagens: o mundo pré-industrial devia desaparecer sem remissão. A frase com que Benjamim começa as suas reflexões sobre o surrealismo: «Já não se sonha mais com a flor azul» (85) tem um carácter de chave. A arte é mimese do mundo das imagens e ao mesmo tempo identifica-se com a sua *Aufklärung* através de formas de organização. Mas o mundo das imagens, totalmente histórico, escapa à ficção de um mundo que apagaria as relações sob as quais vivem os homens. O emprego de meios técnicos disponíveis e que, segundo a consciência crítica da arte, por ela podem ser utilizados, não permite libertar-se do dilema – se e de que maneira é possível a arte – dilema que, como o concebe uma inocência inconvencível, conviria ao presente; só o consegue a autenticidade de uma experiência que não se agarra a uma imediatidade que já perdeu. A imediatidade do comportamento estético é ainda apenas a imediatidade de um elemento universalmente mediatizado. Que hoje o viandante da floresta, a não ser que busque deliberadamente as regiões mais afastadas, oiça o rugido dos aviões de propulsão não chega para tornar a natureza objectivamente inactual como, por exemplo, algo que se poderia celebrar pela poesia. O impulso mimético é afectado por tal fenómeno. O lirismo natural não é simplesmente anacrónico pelo seu tema: o seu conteúdo de verdade desapareceu. Isso pode ajudar a explicar o aspecto anorgânico da poesia de Beckett e de Celan. Não se satisfaz nem na natureza, nem na indústria; é justamente a integração da indústria que conduz à poetização, que era já um aspecto do impressionismo, e contribui numa pequena parte para a paz com a ausência de paz. A arte, enquanto forma de reacção antecipadora, já não pode – se é que alguma vez o conseguiu – anexar-se a natureza virgem, nem a indústria que a mutila; a impossibilidade das duas coisas é, sem dúvida, a lei oculta da inobjectividade estética. As imagens do período pós-industrial são as de coisas mortas; elas gostam antecipadamente de condenar a guerra atómica tal como, há quarenta anos, o surrealismo salvava Paris na *imago* ao representá-la como se as vacas aí pudessem pastar, época após a qual a população rebaptizou o Kurfürstendamm da Berlim bombardeada. Sobre toda a técnica artística paira, em relação com o seu *telos,* uma sombra de irracionalidade, contrário daquilo de que se acusa o irracionalismo estético; e esta sombra é o anátema da técnica. Sem dúvida, a partir das técnicas, como também a partir da tendência do progresso nominalista no seu conjunto, não pode continuar a pensar-se um momento de universalidade. O cubismo ou a composição dodecafónica são, segundo a sua ideia, procedimentos universais na época da negação da universalidade estética. A tensão entre uma técnica objectivante e a essência mimética das obras de arte está resolvida no esforço para salvar na duração o fugitivo, o efémero, como algo de invulnerável perante a reificação e que a acompanha. Sem dúvida, o conceito de técnica artística só se especificou nesse esforço de Sísifo; aparenta-se ao *tour de force*. A teoria de Valéry, uma teoria racional da irracionalidade estética, gira em torno deste problema. Além disso, o impulso da arte para objectivar o fugitivo, e não o permanente, pode inervar a sua história. Hegel desconheceu isso e, portanto, ignorou, no seio da dialéctica, o cerne temporal do seu conteúdo de verdade. A subjectivização da arte, ao longo do século XIX, que ao mesmo tempo libertou as suas forças produtivas técnicas, não sacrificou a ideia objectiva da arte, mas, ao temporalizá-la, modelou-a mais puramente do que a pureza classicista. A grande justiça, que assim foi prestada ao impulso mimético, torna-se a maior injustiça porque o elemento permanente, a objectivação, acaba por negar o impulso mimético. Mas a culpa deve buscar-se na ideia da arte, e não no seu pretenso declínio.

O nominalismo estético é um processo na forma e transforma-se, por seu turno, em forma: também aí o universal e o particular se mediatizam. As interdições nominalistas de formas pré-dadas são canónicas enquanto ordens. A crítica das formas confunde-se com a da sua adequação formal. A distinção entre o fechado e o aberto, importante para toda a teoria das formas, é prototípica. As formas abertas são as categorias universais de géneros que buscam o equilíbrio com a crítica nominalista do universal. Esta apoia-se na experiência do fracasso inevitável da unidade do universal e do particular, a que aspiravam as obras de arte. Nenhum universal pré-dado admite em si e sem conflito o particular, que não deriva de um género. A universalidade perpetuada das formas torna-se incompatível com a sua própria significação, e a promessa da rotundidade, do fechado e concentrado em si, não se cumpre, pois ela diz respeito àquele elemento heterogéneo às formas, que provavelmente jamais tolerou a identidade com elas. As formas, que crepitam depois de ter passado o seu instante de unidade, prejudicam a própria forma. A forma objectivada perante o seu *outro* já não é forma alguma. O sentimento da forma em Bach, que em muitos pontos se opunha ao nominalismo burguês, não consistia no respeito, mas em manter o curso das formas tradicionais, ou melhor, em evitar que elas se petrifiquem: de modo nominalista, a partir do sentimento da forma. O que um cliché, não isento de rancor, celebra nos romances enquanto dom da forma tem algo de justo na capacidade para manter no formado uma certa labilidade das formas, para se lhe abandonar por simpatia natural, em vez de apenas as dominar não importa por que feliz utilização das formas enquanto tais. O sentimento das formas ensina acerca da sua problemática, sobre o facto de que o início e o fim de um movimento musical, a composição harmoniosa de um quadro, os rituais do palco como a morte ou o casamento dos heróis são vãos por causa do seu carácter arbitrário: o formado não honra a forma da estruturação. Contudo, se a renúncia aos rituais na ideia do género aberto – ele próprio, tal como o rondó, muitas vezes bastante convencional – é desembaraçada da mentira da necessidade, essa ideia vê-se mais exposta sem protecção à contingência. A obra de arte nominalista deve tornar-se tal em virtude de se organizar puramente a partir de baixo, em vez de lhe serem impostos os princípios de organização. Mas nenhuma obra de arte cegamente abandonada a si mesma tem em si a força da organização, que lhe traçaria os limites obrigatórios: reconhecer-lhe essa força seria, de, facto, fetichismo. O nominalismo estético libertado, como a crítica filosófica de Aristóteles, liquida toda a forma enquanto sobrevivência de um ser-em-si espiritual. Vai desembocar na facticidade literal e esta é inconciliável com a arte. Poder-se-ia mostrar, num artista de nível formal singular como Mozart, como as suas obras mais audaciosas na forma e, portanto, mais autênticas, se aproximam da decomposição nominalista. O carácter da obra de arte enquanto artefacto é incompatível com o postulado da obra repousando puramente em si. Ao serem feitas, as obras de arte recebem ao mesmo tempo em si aquele momento do organizado, do «governado», que é insuportável à sensibilidade nominalista. Na insuficiência das formas abertas – as dificuldades de Brecht em escrever desenlaces convincentes das suas peças teatrais constituem um exemplo impressionante – culmina a aporia histórica do nominalismo da arte. De resto, não se deve descurar um salto qualitativo na tendência global para uma forma aberta. As antigas formas abertas elaboraram-se a partir das formas transmitidas pela tradição, que elas modificaram, mas de que apenas conservaram o contorno. O princípio da sonata vienense clássica era, sem dúvida, uma forma dinâmica mas fechada, de fechamento precário; o rondó, com a não obrigatoriedade intencional de alternâncias de refrões e episódios, *«couplets»*, era uma forma decididamente aberta. No entanto, na textura do composto, a diferença não era tão considerável. De Beethoven a Mahler, utilizou-se o *rondó-sonata* que transplantava a realização da sonata para o rondó, oscilando entre o jogo da forma aberta e o constrangimento da forma fechada. Isso pôde acontecer porque a forma do rondó, por seu lado, não se submeteu literalmente à contingência, mas se adaptou unicamente à exigência do elemento não constrangente enquanto forma estabelecida, no espírito da época nominalista e em lembrança do bastante mais antigo dos rondós, alternância do coro e do primeiro chantre. O rondó prestava-se mais à estandardização moderada do que a sonata de desenvolvimento dinâmico, cuja dinâmica, apesar do seu fechamento, não admitia a constituição de tipos. O sentimento da forma que, no rondó, fizera pelo menos aparecer a contingência, exigia garantias para não fazer explodir o género. Formas pré-estabelecidas em Bach, como o *presto* do *Concerto Italiano*, eram mais flexíveis, menos petrificadas e mais bem articuladas do que os rondós mozartianos pertencentes a um estádio ulterior do nominalismo. A inversão qualitativa teve lugar quando, em vez do oxímoro da forma aberta, surgiu um procedimento que, sem atender aos géneros, se levantou contra o preceito nominalista; paradoxalmente, os resultados eram mais fechados do que os dos seus predecessores conciliantes; a coacção nominalista para o autêntico contrapõe-se às formas lúdicas enquanto herdeiras do *divertissement* feudal. A seriedade em Beethoven é burguesa. A contingência excede o carácter formal. Em última análise, a contingência é uma função da crescente estruturação completa. Coisas tão aparentemente periféricas como a contracção temporária de âmbito das composições musicais e os formatos reduzidos dos melhores quadros de Klee podem assim explicar-se. A resignação quanto ao tempo e ao espaço retrocedeu perante a crise da forma nominalista até ao ponto da indiferença. A *action painting*, a pintura informal, a música aleatória gostaram de levar ao extremo o momento resignativo: o sujeito estético dispensa-se do esforço da configuração do que lhe surge como contingente, configuração que ele desespera de suportar durante mais tempo; imputa por assim dizer ao contingente a responsabilidade da organização. Mas, de novo, o ganho é falsamente avaliado. A legalidade formal presumivelmente destilada a partir do contingente e do heterogéneo permanece também heterogénea e não obrigatória para a arte; estranha à arte enquanto literal. A estatística torna-se consolação para a ausência das formas tradicionais. Esta situação inscreve-se na figura da crítica desta ausência. As obras de arte nominalistas necessitam sempre da intervenção da mão directora, que escondem por causa do seu princípio. Na crítica extremamente objectiva da aparência, introduz-se um elemento de aparência tão incondicional talvez como a aparência estética de todas as obras de arte. Frequentemente, sente-se a necessidade, nos produtos artísticos do acaso, de submeter à escolha estes procedimentos por assim dizer estilizantes. *Corriger la fortune* é o *Mené Teqél* da obra de arte nominalista. A sua *fortune* não é ventura alguma, mas é a esse sortilégio fatal que gostariam de esquivar-se por todos os meios as obras de arte, desde que na Antiguidade lutavam contra o mito. Em Beethoven, cuja música não estava menos afectada pelo motivo nominalista do que a filosofia hegeliana, é único o facto de ele imprimir à intervenção postulada pela problemática da forma a autonomia e a liberdade do sujeito chegado à consciência de si mesmo. O que do ponto de vista da obra entregue a si mesma devia aparecer como violência ele legitima-a a partir do seu conteúdo. Nenhuma obra de arte merece o seu nome se não afastar de si, perante a sua própria lei, o elemento contingente. Pois, a forma, segundo o próprio conceito, só é forma de alguma coisa, e este alguma coisa não pode transformar-se em simples tautologia da forma. Mas a necessidade desta relação da forma com o seu *outro* corrompe a própria forma, que já não pode impor-se, perante o heterogéneo, como o elemento puro, que ela enquanto forma pretende ser, tal como precisa do heterogéneo. A imanência da forma no heterogéneo tem os seus limites. Apesar de tudo, a história de toda a arte burguesa não foi possível a não ser enquanto esforço, se não para resolver a antinomia do nominalismo, pelo menos para a estruturar e adquirir a forma a partir da sua negação. Nesse ponto, a história da arte moderna não é simplesmente análoga à história filosófica. O que Hegel chamava o desdobramento da verdade era a mesma coisa em tal movimento.

---

(85) Walter Benjamin, *Schriften, op. cit.*, vol. I, p. 421.

A necessidade de levar à objectivação o momento nominalista – à qual ele ao mesmo tempo se contrapõe – engendra o princípio de construção. A construção é a forma das obras que já não lhes é imposta, que também não provém delas, mas da sua reflexão mediante a razão subjectiva. Historicamente, o conceito de construção promana da matemática; na filosofia especulativa de Schelling, foi aplicado pela primeira vez ao mundo objectivo e devia reduzir a um denominador comum o elemento contingente e difuso e a exigência formal. Está-se muito perto do conceito de construção na arte. A objectivação é funcionalizada porque já não pode apoiar-se em nenhuma objectividade dos universais e, no entanto, é segundo o próprio conceito objectivação dos impulsos. Ao desfazer a cobertura das formas, o nominalismo pôs a arte em *plein air* muito antes de isso se ter tornado um programa não metafórico. O pensamento e a arte foram dinamizados. É bastante justo generalizar o facto de a arte nominalista unicamente perceber a oportunidade da objectivação em obras imanentes, no carácter processual de cada uma. Contudo, a objectivação dinâmica, a determinação da obra de arte enquanto ser em si mesmo, implica um momento estático. Na construção, a dinâmica transforma-se completamente em estática: a obra construída é imóvel. O progresso do nominalismo atinge assim os seus limites. Em literatura, o protótipo da dinamização era a intriga e, em música, a execução. A elaboração assídua, opaca a si mesma quanto ao seu fim e prisioneira, tornou-se nas execuções de Haydn em fundamento objectivo da definição do que é apercebido como expressão de humor subjectivo. A actividade particular dos motivos que perseguem os seus interesses, que acreditam na segurança – um resíduo por assim dizer ontológico – e assim servem precisamente a harmonia do todo, evoca obviamente a afectação zelosa, hipócrita e tacanha dos intrigantes, descendentes do diabo ridículo; a sua estupidez infiltra-se mesmo nas obras enfáticas do classicismo dinâmico tal como subsiste no capitalismo. A função estética de tais meios era confirmar, de modo dinâmico e como resultado, o processo desencadeado pelo singular, o que a obra põe imediatamente, as suas premissas, mediante um devir. É uma espécie de astúcia da sem-razão que despoja os intrigantes da sua tacanhez; o indivíduo soberano torna-se afirmação deste processo. A retomada, singularmente tenaz em música, representa a confirmação e, enquanto repetição de algo de efectivamente irrepetivel, representa também a estreiteza. A intriga e a execução não são apenas actividades subjectivas, devir temporal para si. Representam também nas obras a vida libertada, cega e que se consome a si mesma. As obras deixam de ser um baluarte contra essa vida. Toda a intriga, no sentido próprio e figurado, diz: é assim que se passa no exterior. Na representação de tal *comment c'est,* as obras de arte são inconscientemente penetradas pelo seu *outro,* o que lhes é próprio, o movimento para a objectivação, é motivado por aquele elemento heterogéneo. Isso é possível porque a intriga e a execução, meios artísticos subjectivos transplantados para as obras, assumem nestas o carácter da objectivação subjectiva que possuem na realidade; censuram ao trabalho social e à sua tacanhez toda a sua potencial superfluidade. Semelhante superabundância é verdadeiramente o ponto de coincidência da arte e do mecanismo social real. A produção de mercadorias ressoa até ao apogeu a partir do momento em que um drama, um produto tipo sonata da era burguesa, é «trabalhado», isto é, decomposto nos seus mais pequenos motivos e objectivado pela sua síntese dinâmica. A relação de tal procedimento técnico com o procedimento material, desenvolvido depois do período da manufactura, ainda não está esclarecida, mas a sua evidência é impressionante. Contudo, este mecanismo não se introduz nas obras, pela intriga e pela execução, unicamente como vida heterogénea, mas também como lei dessa vida: as obras de arte nominalistas eram sem o saber *tableaux économiques*. Eis a origem filosófico-histórica do humor moderno. Sem dúvida, a vida é reproduzida no exterior por este mecanismo. É um meio em vista de um fim. Mas reprime todos os fins até que ele próprio se transforma em fim, isto é, verdadeiramente absurdo. Isso repete-se na arte por as intrigas, as execuções e as acções e, na depravação, os crimes dos romances policiais absorverem todo o interesse. Em contrapartida, as soluções visadas mergulham na rotina. O mecanismo real, que, segundo a própria definição, é apenas um para-alguma-coisa, contradiz esta definição, torna-se absurdo em si e ridículo para o *ingenium* estético. Haydn, um dos maiores compositores, imputou à obra de arte, de modo paradigmático e pela configuração dos seus finais, a inutilidade da dinâmica pela qual esses finais se objectivam; o que com razão se pode chamar humor em Beethoven tem o seu lugar no mesmo estrato. No entanto, quanto mais a intriga e a dinâmica se tornam fins em si – assim, por exemplo, a intriga das *Liaisons dangereuses* tornada absurdidade do tema –, tanto mais cómicas se tornam também na arte; tanto mais a emoção subjectivamente subordinada a essa dinâmica se transforma em cólera sem objecto, em momento de indiferença à individuação. O princípio dinâmico de que a arte podia esperar duradoura e expressamente a homeóstase entre o universal e o particular torna-se protesto. Também ele é privado da sua magia pelo sentimento da forma e é sentido como algo de inepto. Esta experiência remonta a meados do século XIX. Baudelaire, apologista da forma, mas igualmente o lírico da *vie moderne,* exprimiu-a na dedicatória do *Spleen de Paris* ao dizer que ele podia interromper onde bem lhe parecesse e também onde agradasse ao leitor fazê-lo no decurso da sua leitura: «porque não suspendo a sua vontade rebelde no fio interminável de uma intriga supérflua» (86). O que a arte nominalista organizava mediante o devir só é marcado como supérfluo a partir do momento em que se nota a intenção da função e é contrariada. A testemunha principal de toda a estética de *l'art pour l'art* depõe por assim dizer as armas nesta afirmação: o seu *dégoût* estende-se ao princípio dinâmico de que a obra se desembaraça enquanto ser-em-si. Desde então, a lei de toda a arte torna-se a sua antilei. Assim como para a obra de arte burguesa nominalista a aprioridade formal estática envelhecia, assim envelhece agora a dinâmica estética, segundo a experiência primeiramente formulada por Kühnberger, mas que dardeja em cada linha e em cada verso de Baudelaire, de que já não existe vida nenhuma. Isso não se modificou na situação da arte contemporânea. O carácter processual é abordado pela crítica da aparência, não só da aparência estética universal, mas da aparência do progresso no seio da uniformidade real. O processo é desmascarado como repetição; a arte deve envergonhar-se de si mesma. Na modernidade, encontra-se cifrado o postulado de uma arte que não mais se dobra à disjunção da estática e da dinâmica. Indiferente ao cliché dominante do progresso, Beckett toma como tarefa mover-se num espaço infinitamente pequeno, num ponto sem dimensões. Este princípio de construção seria, enquanto princípio do *il faut continuer*, para lá da estática, e enquanto finca-pé, para lá da dinâmica, tomada de consciência da vaidade deste dinamismo. Em concordância com isso, todas as técnicas construtivistas da arte tendem para a estática. O *telos* da dinâmica do sempre-semelhante é apenas infelicidade; a poesia de Beckett olha-a de frente. A consciência percebe o carácter limitado do progresso que se basta sem fim a si mesmo como ilusão do sujeito absoluto, o trabalho social desdenha esteticamente o *pathos* burguês depois que o excedente do trabalho se tornou realmente acessível. A esperança da supressão do trabalho e a ameaça da morte refreiam a dinâmica das obras de arte; ambas se anunciam nela objectivamente; é-lhe impossível escolher.

---

(86) Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris*.

O potencial de liberdade que nela se divisa é ao mesmo tempo inibido pela condição social e eis por que não é substancial à arte. Daí a ambivalência da construção estética. Ela tanto é capaz de codificar a demissão do sujeito enfraquecido e de fazer da alienação absoluta a preocupação da arte, que buscava o contrário, como antecipar a *imago* de um estado reconciliado, ele próprio situado para além da estática e da dinâmica. Muitas ligações laterais com a tecnocracia permitem suspeitar que o princípio de construção continua a pertencer esteticamente ao mundo administrado; mas ele pode ir desembocar numa forma estética ainda desconhecida, cuja organização racional anuncia a supressão de todas as categorias da administração e de todos os seus reflexos na arte.

Antes da emancipação do sujeito, a arte era incontestavelmente e, em certo sentido, algo de mais imediatamente social do que nas épocas ulteriores. A sua autonomia, emancipação relativamente à sociedade, foi função da consciência burguesa da liberdade que, por seu turno, estava muito ligada à estrutura social. Antes de esta consciência se constituir, a arte estava, sem dúvida, em si em contradição com a dominação social e com o seu prolongamento nos *mores*, mas não para-si. Depois da sua condenação no Estado platónico, houve conflitos de vez em quando; no entanto, ninguém teria concebido a ideia de uma arte fundamentalmente antagonista e os controlos sociais actuaram de um modo muito mais directo do que na época burguesa, até ao limiar dos Estados totalitários. Por outro lado, a burguesia integrou a arte mais completamente do que alguma vez o fizera uma sociedade anterior. A pressão do nominalismo ascendente impeliu cada vez mais para o exterior o sempre presente carácter social latente da arte; é incomparavelmente mais evidente no romance do que, por exemplo, na epopeia cavaleiresca altamente estilizada e distanciada. O afluxo de experiências que deixaram de ser remodeladas por géneros *a priori*, a necessidade de constituir a forma a partir de tais experiências, a partir de baixo, são já «realistas» segundo o estado puramente estético, antes de todo o conteúdo. Ao deixar de antemão de ser sublimada pelo princípio de estilização, a relação do conteúdo com a sociedade, de que ele brota, torna-se logo mais sustentada, e não apenas na literatura. Até os chamados géneros inferiores se tinham mantido afastados da sociedade, mesmo quando eles, como a comédia ática, tinham por tema as relações burguesas e os acontecimentos da vida quotidiana; a fuga para a terra-de-ninguém não é uma simples fantasia de Aristófanes, mas um momento essencial da sua forma. Se, segundo um dos seus aspectos, a arte é sempre *fait social* enquanto produto do trabalho social do espírito, nisso se transforma expressamente com o seu aburguesamento. Toma como objecto a relação do artefacto com a sociedade empírica; no início desta evolução, situa-se o *Don Quixote*. Mas a arte não é social apenas mediante o modo da sua produção, em que se concentra a dialéctica das forças produtivas e das relações de produção, nem pela origem social do seu conteúdo temático. Torna-se antes social através da posição antagonista que adopta perante a sociedade e só ocupa tal posição enquanto arte autónoma. Ao cristalizar-se como coisa específica em si, em vez de se contrapor às normas sociais existentes e se qualificar como «socialmente útil», critica a sociedade pela sua simples existência, o que é reprovado pelos puritanos de todas as confissões. Nada existe de puro, de completamente estruturado segundo a sua lei imanente que não exercite uma crítica sem palavras e denuncie a degradação provocada por uma situação que evolui para a sociedade de troca total: nela tudo existe apenas para-outra-coisa. O aspecto associal da arte é a negação determinada da sociedade determinada. Sem dúvida, a arte autónoma, pela sua recusa da sociedade que equivale à sublimação pela lei da forma, apresenta-se também como veículo da ideologia: na sua distância, deixa igualmente intacta a sociedade de que tem horror. Mas também isso é mais do que simples ideologia: é a sociedade, e não apenas a negatividade, que condena a lei formal estética, mas mesmo na sua forma mais problemática ela é a encarnação da vida humana que se produz e se reproduz. A arte tão-pouco podia dispensar-se deste momento como da crítica, enquanto o processo social não se manifestasse como processo de auto-aniquilação; e não está em poder da arte – enquanto desprovida de juízo – decidir por intenções entre os dois. A força produtiva pura, como a força produtiva estética, uma vez liberta da prescrição heterónoma, é objectivamente a imagem contrária da força produtiva acorrentada, mas também o paradigma da funesta actividade por si mesma. A arte só se mantém em vida através da sua força de resistência; se não se reifica, torna-se mercadoria. O seu contributo para a sociedade não é comunicação com ela, mas algo de muito mediatizado, uma resistência, em que a evolução social se reproduz em virtude do desenvolvimento intra-estético, sem ser a sua imitação. A modernidade radical preserva a imanência da arte, com o risco da sua própria supressão, de tal maneira que a sociedade é aí admitida só obscuramente, tal como nos sonhos, aos quais desde sempre se compararam as obras de arte. Nenhum elemento social na arte é assim imediato, mesmo quando o ambiciona. Não há muito, o socialmente empenhado Brecht teve de afastar-se da realidade social, que as suas peças miravam, a fim de fornecer à sua atitude uma expressão artística. Precisou de procedimentos jesuíticos para camuflar o que escreveu em realismo socialista e de tal modo que escapou à inquisição. A música divulga as escolas de toda a arte. Assim como nela a sociedade, o seu movimento e as suas contradições ocorrem apenas de modo vago, e por ela se exprimem, necessitando no entanto de identificação, assim se passa igualmente em toda a arte. Quando a arte parece exactamente reflectir a sociedade, é então que se torna um *como se*. A China de Brecht é, por razões contrárias, não menos estilizada do que a Messina de Schiller. Todos os juízos morais sobre as figuras romanescas ou dramáticas foram vãos, mesmo quando se opunham com razão aos arquétipos; as discussões sobre se o herói positivo pode ter traços negativos permanecem tão débeis como soam a quem está para lá do limite. A forma age como um íman que organiza os elementos da empiria de um modo que os torna estranhos ao contexto da sua existência extra-estética, e só assim eles podem assenhorear-se da sua essência extra-estética. Inversamente, na práxis da indústria cultural, o respeito servil perante pormenores empíricos, a aparência sem falha da fidelidade fotográfica alia-se apenas com tanto maior êxito à manipulação ideológica, mediante a utilização desses elementos. Na arte, é social o seu movimento imanente contra a sociedade, não a sua tomada de posição manifesta. O seu *gestus* histórico repele de si a realidade empírica de que, no entanto, são uma parte as obras de arte enquanto coisas *(Dinge)*. Tanto quanto as obras de arte predizem uma função social, é a sua ausência de função. Através da sua diferença quanto à realidade enfeitiçada, representam negativamente um estado no qual o que é viria para o lugar adequado, o seu próprio. O seu encantamento é desencantamento. A sua essência social precisa de uma dupla reflexão sobre o seu ser-para-si e as suas relações à sociedade. O seu carácter ambíguo é manifesto em todas as suas aparições; mudam e contradizem-se a si mesmas. Os críticos socialmente progressivos tiveram razão em censurar ao programa de *l'art pour l'art* – muitas vezes, ligado à reacção politica – o seu fetichismo no conceito de obra de arte pura, bastando-se apenas a si mesma. É aqui exacto que as obras de arte, produtos do trabalho social, submetidas à sua lei formal ou gerando elas próprias uma lei, se fecham ao que elas próprias são. Nesta medida, toda a obra de arte poderia ser fulminada com o veredicto de falsa consciência e ser atribuída à ideologia. As obras são formais, independentemente do que elas dizem, e há nelas ideologia ao porem *a priori* um elemento espiritual como algo de independente das condições da sua produção material e de superiormente especificado, enganando assim acerca da falta secular da divisão entre trabalho material e trabalho intelectual. O que por essa falta foi realçado foi também por ela envilecido. Eis por que as obras de arte com conteúdo de verdade não se esgotam no conceito de arte; os teóricos de *l'art pour l'art* como Valéry chamaram a atenção para tal fenómeno. Mas as obras de arte não ficam isentas do seu fetichismo culpável, como tão-pouco de qualquer outra culpa; pois nada no mundo universal e socialmente mediatizado se situa fora do seu contexto de culpabilidade. O conteúdo de verdade das obras de arte que é também a sua verdade social tem, porém, como condição o seu carácter fetichista. O princípio do ser-para-outro, aparentemente o contrário do fetichismo, é o princípio da troca no qual se disfarça a dominação. Só quem não se acomoda a tal princípio pode apresentar-se como garante da ausência da dominação; só o inútil garante o estiolamento do valor utilitário. As obras de arte são os substitutos das coisas que já não são pervertidas pela troca, do que já não é governado pelo lucro e pelas falsas necessidades da humanidade degradada. Na aparência total, a do seu ser-em-si é a máscara da verdade. O desdém de Marx a respeito do preço escandaloso que Milton recebeu pelo *Paraíso Perdido*, obra que não se revela no mercado como trabalho socialmente útil(87), é, como sua denúncia, a defesa mais forte da arte contra a sua funcionalização burguesa, que se perpetua na sua condenação social adialéctica. Uma sociedade libertada situar-se-ia além da irracionalidade dos seus *faux frais* e além da racionalidade fim-meio da utilidade. Isso cifra-se na arte e constitui o seu detonador social. Se os fetiches mágicos são uma das raízes históricas da arte, permanece mesclado com as obras de arte um elemento fetichista que se distingue do fetichismo das mercadorias. Elas não podem nem desembaraçar-se dele, nem negá-lo; mesmo socialmente, o momento enfático da aparência nas obras de arte é, enquanto correctivo, o *órganon* da verdade. As obras de arte que, como se fossem o absoluto que não podem ser, não insistem de modo tão fetichista na sua coerência, são de antemão sem valor; mas a sobrevivência da arte torna-se precária logo que se torna consciente do seu fetichismo e – como desde meados do século XIX – a ele se fixa. Não pode denunciar a sua cegueira, sem a qual não existiria. Isso impele-a para a aporia. O que vai um pouco além desta é unicamente a penetração na racionalidade da sua irracionalidade. As obras de arte, que procuram desembaraçar-se do fetichismo por um empenhamento político verdadeiramente muito problemático, emaranham-se na falsa consciência por uma simplificação inevitável e em vão enaltecida. Na práxis a curto prazo, à qual se devotam cegamente, prolonga-se a sua própria cegueira.

A objectivação da arte que, do exterior, da sociedade, constitui o seu fetichismo é, por seu turno, social enquanto produto da divisão do trabalho. Por isso, a relação da arte com a sociedade não deve buscar-se predominantemente na esfera da recepção. Essa relação é anterior a esta e situa-se na produção. O interesse na decifração social da arte deve virar-se para esta produção em vez de se contentar com inquéritos e classificações dos efeitos, que, muitas vezes, por razões sociais, divergem totalmente das obras de arte e do seu conteúdo social objectivo. As reacções humanas às obras de arte são, desde tempos imemoriais, mediatizadas ao extremo e não se referem imediatamente à coisa [*Sache*]; hoje, esta mediação produz-se em toda a sociedade. A pesquisa do efeito não só não aborda o carácter social da arte, mas não tem o direito de ditar normas à arte, direito que ela usurpa sob o espírito positivista. A heteronomia que, mediante a interpretação normativa dos fenómenos de recepção, seria atribuída à arte excederia como entrave ideológico tudo o que pode ideologicamente ser inerente à sua fetichização. A arte e a sociedade convergem no conteúdo, não em algo de exterior à obra de arte. Isto também se relaciona com a história da arte. A colectivização do indivíduo faz-se à custa da força produtiva social. Na história da arte, a história real reaparece em virtude da vida específica das forças produtivas, dela derivadas e, em seguida, por ela isoladas. Aí se funda a lembrança do efémero pela arte. Esta conserva-o e torna-o presente, ao modificá-lo: é a explicação social do seu cerne temporal. Ao abster-se da práxis, a arte torna-se esquema de uma práxis social: toda a obra de arte autêntica opera uma revolução em si. Porém, enquanto que a sociedade, em virtude da identidade das forças e também das relações, penetra na arte para aí desaparecer, a arte – mesmo a mais avançada – possui em si, inversamente, a tendência para a sua socialização e a sua integração social. Contrariamente ao que proclama um cliché de fácil progressismo, esta integração não lhe traz a bênção da justiça mediante uma confirmação posterior. A recepção quase sempre edulcora aquilo em que a arte era a negação determinada da sociedade. As obras costumam actuar criticamente na era da sua aparição; mais tarde, neutralizam-se e as relações modificadas não são a causa última. A neutralização é o preço social da autonomia estética. Mas se as obras são enterradas no panteão dos bens culturais, então são elas próprias mutiladas, juntamente com o seu conteúdo de verdade. No mundo administrado, a neutralização é universal.

---

(87) Cf. Karl Marx e Friedrich Engels, *Werke*, vol. 26, 1.ª Parte, Berlim 1965, p. 377 (Marx, *Theorien über den Mehrwert*, 1.ª Parte).

Outrora, o surrealismo protestou contra a fetichização da arte enquanto esfera particular, mas, enquanto arte, que no entanto era, foi empurrada muito para lá da pura forma do protesto. Pintores nos quais, como em André Massori, a qualidade da pintura não era determinante, estabeleceram uma espécie de equilíbrio entre o escândalo e a recepção social. Finalmente, Salvador Dali tornou-se um pintor de sociedade *(society-maler)* à segunda potência, o Laszlo ou Van Dongen de uma geração que, no sentimento vago de uma situação de crise estabilizada por séculos, se lisonjeava de ser *sophisticated*. Assim foi fundada a falsa sobrevivência do surrealismo. As correntes modernas em que os conteúdos, irrompendo sob a forma de choque, deslocaram a lei formal, estão predestinadas a pactuar com o mundo que se integra o conteúdo material não sublimado, logo que a ponta esteja embotada. Sem dúvida, numa época de total neutralização, a falsa reconciliação abre igualmente um caminho no domínio da pintura radicalmente abstracta: a arte não-figurativa presta-se à decoração mural do novo bem-estar. É incerto que, deste modo, a qualidade imanente diminua; o entusiasmo com que os reaccionários sublinham o perigo fala contra este. Na realidade, seria idealista localizar a relação da arte e da sociedade apenas nos problemas de estrutura da sociedade enquanto socialmente mediatizados. O carácter ambíguo da arte, autonomia e *fait social,* manifesta-se sempre nas dependências e conflitos fortes entre as duas esferas. Frequentemente, o social e o económico intervêm imediatamente na produção artística; nos nossos dias, por exemplo, os contratos a longo prazo entre os pintores e os comerciantes de arte que favorecem o que, no jargão profissional, se chama a nota específica, e, impudentemente, a cota. Que o expressionismo alemão se tenha, na sua época, volatilizado tão rapidamente talvez tenha razões artísticas no conflito entre a ideia da obra que ele, no entanto, visava e a ideia específica do grito absoluto. As obras expressionistas não tiveram um êxito completo sem traição. Um outro efeito foi que o género envelheceu politicamente quando o seu ímpeto revolucionário se não realizou e quando a União Soviética começou a perseguir a arte radical. Contudo, não é preciso esquecer que os autores do movimento na altura mal recebido – só o foi quarenta ou cinquenta anos mais tarde – eram forçados a viver e, como se diz na América, *to go commercial;* poder-se-ia demonstrar isso na maior parte dos escritores expressionistas alemães que sobreviveram à Primeira Guerra Mundial. Sociologicamente, o destino dos expressionistas fornece-nos o exemplo do primado do con-ceito burguês de profissão sobre a pura necessidade de expressão que, embora de modo ingénuo e turvo, os inspirava. Na sociedade burguesa, os artistas, como todos os produtores intelectuais, são compelidos a continuar desde que assinam como artistas. Não foi sem amargura que expressionistas eméritos escolheram temas comerciais prometedores. A falta de necessidade imanente para a produção, juntamente com a simultânea pressão económica para a sua continuação, repercute-se no produto sob a forma de indiferença objectiva.

Entre as mediações da arte e da sociedade, a mediação temática, o tratamento de objectos aberta ou veladamente sociais, é a mais superficial e a mais enganadora. O facto de a escultura de um carregador de carvão exprimir socialmente *a priori* mais do que uma escultura sem heróis proletários só é propalado onde a arte, segundo o uso linguístico das democracias populares, é integrada na realidade como factor «formador de opinião» e eficaz, e subsumida nos fins dessa realidade, quase sempre para incentivar a produção. O mineiro idealizado de Meunier insere-se pelo seu realismo nessa ideologia burguesa que se acomodou ao proletariado ainda visível na época, ao reconhecer-lhe uma bela humanidade e uma nobre natureza. Também o naturalismo não dissimulado é muitas vezes acompanhado por um prazer anal recalcado, segundo a expressão psicanalítica, e por um carácter burguês deformado que facilmente se alimenta da miséria e da depravação que estigmatiza. Zola, tal como os autores de *Blut und Boden,* celebrou a fecundidade e empregou clichés anti-semitas. No estrato dos temas, é impossível traçar uma fronteira entre a agressividade e o conformismo da acusação. As indicações de dicção colocadas por cima de um coro da Agitprop que se punha na boca dos desempregados: «cantar com fealdade» podia ainda funcionar como passaporte político à volta de 1930 e testemunhar, mais do que nunca,

uma consciência progressista; mas era sempre incerto se a atitude artística de impertinência e de brutalidade a denúncia na realidade ou se com ela se identifica. A denúncia só seria possível ao que descura a estética social que crê no tema, isto é, à estrutura formal. Socialmente decisivo nas obras de arte é o que a partir do conteúdo se exprime nas suas estruturas formais. Kafka, em cuja obra o capitalismo monopolista só de longe aparece, codifica com maior fidelidade e força no refugo do mundo administrado o que acontece aos homens colocados sob o sortilégio total da sociedade do que os romances acerca da corrupção dos *trusts* industriais. Em Kafka, o facto de a forma ser o lugar do conteúdo social deve ser concretizado na linguagem. Insistiu-se frequentemente no elemento kleistiano da objectividade desta, e os seus leitores contemporâneos reconheceram a contradição entre esta língua e os acontecimentos afastados de uma representação tão sóbria devido ao seu carácter imaginário. Mas este contraste não se torna apenas positivo no facto de, através de uma descrição quase realista, colocar o impossível numa proximidade ameaçadora. Para um leitor empenhado, a crítica demasiado artística dos traços realistas da forma kafkiana possui, no entanto, um aspecto social. Por muitos destes traços, Kafka torna-se um ideal de ordem – suportável por uma vida simples e uma actividade modesta no lugar assinalado – ordem que, por seu turno, servia de cobertura à repressão social. O *habitus* linguístico do ser assim-e-não-de-outro-modo é o *medium* em virtude do qual o sortilégio social se torna aparição. Kafka acautela-se prudentemente de o nomear como se, de outro modo, o encanto viesse a romper-se, encanto cuja omnipresença inelutável define o espaço da obra kafkiana e que, enquanto *a priori,* não pode tornar-se temático. A sua língua é o *órganon* desta configuração de positivismo e mito que, socialmente, só hoje se torna inteiramente clara. A consciência reificada que pressupõe e confirma a inelutabilidade e a imutabilidade do ente é, enquanto herança do antigo sortilégio, a forma moderna do mito do sempre-semelhante. O estilo épico de Kafka é, no seu arcaísmo, a mimese da reificação. Ao ter de recusar-se a transcender o mito, a sua obra torna conhecível em si o contexto de cegueira da sociedade através do como, da linguagem. Para a sua narrativa, a absurdidade é tão evidente como o é para a sociedade. São socialmente mudos os produtos que realizam o seu «deve», ao restituirem *tel quel* por si mesmos o elemento social de que tratam e ao gloriarem-se de reflectir esta mudança de tema com a segunda natureza. O sujeito artístico em si é social, não privado. De nenhum modo se torna social pela colectivização forçada ou pela escolha de tema. Na época do colectivismo repressivo, a arte tem a força da resistência contra a maioria compacta que se transformou num critério da coisa [*Sache*] e da sua verdade social, naquele que produz, solitário e desconhecido, sem que de resto assim sejam excluídas as formas de produção colectivas como, por exemplo, os *ateliers* de composição projectados por Schönberg. Ao comportar-se sempre negativamente na sua produção em função da própria imediatidade, o artista obedece inconscientemente a algo de socialmente universal: em toda a correcção bem sucedida aparece o sujeito global que ainda não teve êxito. As categorias de objectividade artística situam-se, pela emancipação social, onde a coisa [*Sache*] se liberta da convenção e dos controlos sociais em virtude do seu próprio ímpeto. As obras de arte não têm o direito de aí se aterem a uma universalidade vaga e abstracta, como o classicismo. A sua condição é a cisão e, portanto, o estado concreto e histórico do que lhes é heterogéneo. A sua verdade social deve-se ao facto de se abrirem àquele conteúdo. Este torna-se o seu conteúdo, que elas se constituem, da mesma maneira que a sua lei formal não apaga a cisão mas, ao exigir estruturá-la, a faz sua coisa própria. – Por profunda – e obscura – que seja a parte da ciência no desabrochamento das forças produtivas estéticas, por profunda e directa que seja a penetração da sociedade na arte, graças aos méritos herdados da ciência, nem por isso a produção artística – e ainda que fosse a produção de um construtivismo integral – se tornaria científica. Todas as descobertas científicas perdem na arte o seu carácter de literalidade: isso poder-se-ia observar na modificação das leis da perspectiva óptica na pintura, e, das relações naturais dos sons harmónicos na música. Quando a arte, intimidada pela técnica, se esforça por lhe conservar um lugarzinho, ao anunciar a sua própria conversão em ciência, desconhece

o valor posicional das ciências na realidade empírica. Por outro lado, também não há que lançar, como gostava o irracionalismo, o princípio estético enquanto sacrossanto contra as ciências. A arte não é nenhum complemento cultural facultativo da ciência, mas está-lhe criticamente ligada. O que, por exemplo, se pode censurar às actuais ciências do espírito [*Geisteswissenschaften*] como sua insuficiência imanente: a sua falta de espírito é quase sempre ao mesmo tempo uma carência de sentido estético. Não é em vão que a ciência reconhecida se irrita quando não cessa de se agitar no seu âmbito o que ela atribui à arte, para permanecer em paz no seu próprio domínio; o facto de um conseguir escrever torna-o cientificamente suspeito. A grosseria do pensamento é a incapacidade de diferenciar na coisa [*Sache*], e a diferenciação é tanto uma categoria estética como uma categoria do conhecimento. Não há que confundir ciência e arte, mas as categorias que imperam nas duas não são absolutamente diferentes. Inversamente, a consciência conformista incapaz, por um lado, de distinguir as duas, não quer, por outro, reconhecer que forças idênticas actuem em esferas não idênticas. A mesma coisa se aplica à moral. A brutalidade perante as coisas [*Sachen*] é potencialmente uma brutalidade para com os homens. O bruto, cerne subjectivo do mal, é *a priori* negado pela arte, para a qual o ideal de plena elaboração é inalienável: isso e não a promulgação de teses morais ou a obtenção de um efeito moral é que constitui a participação da arte na moral e a associa a uma sociedade mais digna dos homens.

As lutas sociais, as relações de classe imprimem-se na estrutura das obras de arte; as posições políticas, que as obras de arte por si mesmas adoptam, são em contrapartida epifenómenos, quase sempre a expensas da plena elaboração das obras de arte e assim, em última análise, do seu conteúdo social de verdade. Poucas coisas se fazem com opiniões políticas. Discutir-se-á até que ponto a tragédia ática, incluindo a de Eurípides, tomou partido nos violentos conflitos sociais da época; no entanto, a orientação da forma trágica em relação a temas míticos, a dissolução do sortilégio do destino e o nascimento da subjectividade atestam tanto a emancipação social das relações familiares feudais como, na colisão entre a lei mítica e a subjectividade, o antagonismo entre a dominação ligada ao destino e a humanidade que desperta para a maioridade. O facto de a tendência filosófico-histórica, tal como o antagonismo, se ter tornado um *apriori* formal, em vez de serem tratados como simples temas, confere à tragédia a sua substancialidade social: a sociedade aparece nela tanto mais autenticamente quanto menos é intentada. O espírito de partido, que não é menos a virtude das obras de arte que a dos homens, vive na profundidade em que as antinomias sociais se tornam uma dialéctica das formas: os artistas, ao trazerem-nas à linguagem pela síntese da obra, assumem a sua função social; o próprio Lukács se sentiu forçado a tais considerações, no fim da sua vida. A configuração, que articula as contradições mudas e implícitas, possui assim os traços de uma práxis que não se contenta com fugir perante a práxis real; é suficiente para o conceito da própria arte enquanto modo de comportamento. Ela é uma forma de práxis e não se deve desculpar por não agir directamente: mesmo se o quisesse seria incapaz, porque o efeito político, mesmo da práxis dita empenhada, é altamente incerto. Os pontos de vista sociais dos artistas podem ter a sua função ao irromperem na consciência conformista, mas regressam no desabrochamento das obras. Que, na morte de Voltaire, Mozart tenha expressado opiniões detestáveis não diz nada sobre o conteúdo de verdade da sua obra. Na época da sua aparição, sem dúvida, não há que abstrair do que as obras de arte pretendem dizer; quem aprecia Brecht unicamente por causa dos seus méritos artísticos ofende-o não menos do que aquele que julga a sua importância segundo as suas teses. A imanência da sociedade na obra é a relação social essencial da arte, não a imanência da obra na sociedade. Porque o conteúdo social da arte não está estabelecido fora do seu *principium individuationis*, mas é inerente à individuação, ela própria um elemento social, é que à arte está velada a sua própria essência social e só pela sua interpretação pode ser apreendida.

No entanto, o conteúdo de verdade pode afirmar-se mesmo nas obras de arte muito profundamente ligadas à ideologia. Enquanto aparência socialmente necessária, a ideologia constitui também sempre em tal necessidade a forma discordante do verdadeiro. O facto de a estética reflectir a crítica social do elemento ideológico das obras de arte em vez de a repetir mecanicamente, constitui o limiar da sua consciência social em relação ao pedantismo. Um modelo do conteúdo de verdade de uma obra totalmente ideológica nas suas intenções é Stifter. Ideológicos não são apenas os temas escolhidos num espírito conservador e restaurativo e a *fabula docet*, mas também o aspecto formal objectivista que sugere uma empiria micrologicamente branda, uma vida profundamente autêntica que se presta à narração. Eis por que Stifter se tornou o ídolo de uma burguesia retrospectivamente nobre. Os estratos sociais que lhe conferiram a sua popularidade quase esotérica escamam-se. Contudo, ainda não se disse a última palavra a seu respeito, porque o espírito de reconciliação e de conciliação, sobretudo da sua última fase, é exagerado. A objectividade petrifica-se em máscara e a vida invocada transforma-se em ritual repelente. Através da excentricidade do justo meio, reflectem-se o sofrimento silente e renegado do sujeito alienado e a irreconciliação da situação. A luz que se espalha sobre a prosa madura é pálida e lívida como se fosse alérgica à felicidade das cores; reduz-se de certo modo a uma gráfica mediante a exclusão do elemento perturbador e intruso de uma realidade social, que é incompatível com a opinião política do poeta e com o *apriori* épico que convulsivamente foi buscar a Goethe. O que, pela discrepância entre a forma desta prosa e a sociedade já capitalista, se produz contra a sua vontade cabe à sua expressão. A sobretensão ideológica confere indirectamente à obra o seu conteúdo de verdade a-ideológica, a sua superioridade sobre toda a literatura consoladora e a segurança tipicamente provinciana e outorga-lhe igualmente a qualidade autêntica, que Nietzsche admirava. Ele é, de resto, o paradigma da pouca semelhança entre a intenção poética, e até mesmo entre o sentido imediatamente encarnado ou representado por uma obra de arte, e o seu conteúdo objectivo; o conteúdo é verdadeiramente nele a negação do sentido, mas não existiria sem que este fosse suposto pela obra de arte e, em seguida, suprimido pela sua própria complexão. A afirmação torna-se cifra do desespero e a mais pura negatividade do conteúdo encerra, como em Stifter, uma semente de afirmação. O brilho que hoje irradiam as obras de arte que interdizem toda a afirmação é a aparição do *ineffabile* afirmativo, da ascensão de um não-ente como se, no entanto, existisse. A sua pretensão em ser apaga, na aparência estética, o que não é mas se torna, contudo, por aparecer como promessa. A constelação do ente e do não-ente é a figura utópica da arte. Ao ser reduzida à negatividade absoluta, ela não é, em virtude justamente dessa negatividade, algo de absolutamente negativo. A essência antinómica do resíduo afirmativo não se comunica às obras de arte na sua posição perante o ente enquanto sociedade, mas de modo imanente, e espalha sobre ela a penumbra. Nenhuma beleza pode hoje eludir a questão de se ela é ainda bela ou se não é granjeada por uma afirmação sem processo. A repugnância – derivada – quanto às artes aplicadas é essencialmente a má consciência da arte, que desperta com a ressonância de um acorde, com a vista de qualquer cor. A crítica social da arte não precisa de acercar-se desta primeiramente a partir de fora: ela é produzida por formações intra-estéticas. A sensibilidade intensificada do sentido estético aproxima-se assimptoticamente da intolerância socialmente motivada contra a arte. – A ideologia e a verdade da arte não se comportam entre si como o cão e o gato. A arte não possui uma sem a outra e tal reciprocidade engoda, por seu turno, tanto ao abuso ideológico como encoraja a uma execução sumária no estilo do corte franco. Existe apenas um passo da utopia do ser idêntico a si mesmo das obras de arte até ao fedor das rosas celestes que a arte, tal como as mulheres da tirada de Schiller, espalharia na vida terrena. Quanto mais a sociedade se transforma sem vergonha naquela totalidade em que ela assinala também à arte, como a tudo, o seu valor posicional, tanto mais completamente a arte se polariza em ideologia e protesto; e esta polarização dificilmente se faz para seu bem. O protesto absoluto estreita-a e gira em torno da sua *raison d'être,* a ideologia reduz-se a uma cópia lamentável e autoritária da realidade.

Na cultura ressuscitada depois da catástrofe, a arte aceita totalmente, mediante a sua simples existência, antes de todo o conteúdo, um elemento ideológico. A sua desproporção em relação ao horror passado e ameaçador condena-a ao cinismo; daí ela se desvia

quando se lhe opõe. A sua objectivação implica a frieza perante a realidade. Isso degrada-a em cúmplice da mesma barbárie na qual cai sobretudo quando apoia a objectivação e nela toma imediatamente parte, mesmo se é através de um empenhamento polémico. Hoje, toda a obra de arte, inclusive a radical, possui o seu aspecto conservador; a sua existência serve para reforçar as esferas do espírito e da cultura, cuja impotência real e cuja cumplicidade com o princípio da infelicidade aparecem a nu. Mas este elemento conservador, mais forte contra a tendência para a integração social nas obras mais avançadas do que nas obras moderadas, não é apenas digno de desaparecer. Só tanto quanto o espírito sobrevive e continua a manifestar-se na sua forma mais progressista é que a resistência contra a omnipotência da totalidade social é verdadeiramente possível. Uma humanidade na qual o espírito progressista não conseguisse dominar o que ela se prepara para liquidar mergulharia naquela barbárie, que deve impedir uma organização racional da sociedade. Mesmo enquanto tolerada no mundo administrado, a arte representa o que não se deixa organizar e o que oprime a organização total. Os novos tiranos gregos sabiam por que é que proibiam as peças de Beckett, nas quais não se encontra nenhum termo político. A associalidade torna-se a legitimação social da arte. Por mor da reconciliação, as obras autênticas têm de destruir todos os vestígios de lembrança de reconciliação. Contudo, a unidade a que nem sequer se subtrai o elemento dissociativo não poderia existir sem a antiga reconciliação. As obras de arte são *a priori* socialmente culpadas, enquanto que cada uma digna do seu nome procura expiar a sua falta. Têm a possibilidade de sobreviver no facto de o seu esforço para a síntese traduzir um carácter não-traduzível. Sem a síntese que confronta a obra de arte, enquanto autónoma, com a realidade, nada existiria fora do sortilégio de tal realidade; o princípio da separação do espírito, que difunde à sua volta o sortilégio, é também o princípio que o quebra, ao determiná-lo.

É evidente que, nos inimigos da arte moderna, até Emil Staiger, a tendência nominalista da arte, no ponto extremo da supressão das categorias de ordem pré-dadas, possui implicações sociais. A sua simpatia por aquilo que, na sua linguagem, se chama «modelo»

[*Leitbild*] é imediatamente uma simpatia pela repressão social e, sobretudo, sexual. A ligação da atitude socialmente reaccionária com o ódio pela moder-nidade artística, óbvia para a análise do carácter submetido à autoridade, é documentada pela propaganda fascista antiga e nova e é confirmada pela investigação social empírica. A raiva contra a pretensa destruição dos bens culturais sacrossantos e, por isso mesmo, já não familiares, serve de cobertura aos desejos realmente destruidores dos que se indignam. Para a consciência dominante, desejar outra coisa seria uma atitude sempre caótica, mediante o desvio da realidade petrificada. Os que trovejam mais violentamente contra a anarquia da arte moderna, que não remonta tão longe, são regularmente os que, por erros grosseiros ao mais simples nível da informação, se convencem da ignorância do que odeiam; são igualmente rebeldes a todo o argumento por não desejarem fazer a experiência do que de antemão decidiram rejeitar. A divisão do trabalho é incontestavelmente cúmplice em tudo isto. Assim como o não-especializado não compreende os mais recentes desenvolvimentos da física nuclear, assim também o profano não apreende a pintura ou a música modernas muito complexas. Mas enquanto que, pela confiança nesta racionalidade aplicável em princípio por cada um, que conduz aos mais recentes teoremas da física, se satisfazem com a sua inteligibilidade, ela é na arte moderna qualificada de arbitrariedade esquizóide, se bem que o elemento esteticamente incompreensível também não possa, como o esoterismo científico, ser eliminado da experiência. A arte só pode realizar a sua universalidade humana mediante uma divisão rigorosa do trabalho: tudo o mais é falsa consciência. As obras de qualidade, enquanto plenamente formadas em si, são no plano objectivo menos caóticas do que inúmeras obras com uma fachada ordenada pespegada de improviso sobre elas, enquanto que, por debaixo, a sua própria estrutura se desagrega. Isso incomoda poucos. O carácter burguês tende profundamente a ater-se à mediocridade, em detrimento de uma melhor compreensão. Uma das componentes da ideologia é que ela nunca é inteiramente acreditada e avança do autodesprezo para a autodestruição. A consciência pseudo-formada apega-se ao «isto agrada-me», sorrindo, cinicamente embaraçada, acerca do facto de a fancaria cultural ser expressamente fabricada para intrujar o consumidor: a arte deve, enquanto ocupação dos tempos livres, ser agradável e facultativa; os consumidores aceitam o engano porque suspeitam secretamente de que o princípio do seu realismo não é o engano da indiferença. Em tal consciência, ao mesmo tempo falsa e antiartística, desenvolve-se o momento de ficção da arte, o seu carácter de aparência na sociedade burguesa: *mundus vult decipi* é o que significa o seu imperativo categórico para o consumidor da arte. Cobre-se assim toda a experiência artística pretensamente ingénua com um véu de corrupção; nesta medida, não é ingénua. A consciência predominante é objectivamente levada a este comportamento obstinado porque os indivíduos socializados devem apagar-se perante o conceito de maioridade, mesmo da maioridade estética, postulado pela ordem que reivindicam como sua e que mantêm a todo o custo. O conceito crítico de sociedade, que é inerente às obras de arte autênticas sem a sua ajuda, é incompatível com o que a sociedade tem de figurar-se a si mesma para continuar a ser como é; a consciência dominante não pode libertar-se da sua ideologia sem prejudicar a autoconservação social. Eis o que confere a sua relevância social às controvérsias aparentemente para-estéticas.

Que a sociedade «apareça» nas obras de arte com uma verdade polémica e também ideológica conduz à mistificação filosófico-histórica. A especulação poderia demasiado facilmente cair numa harmonia pré-estabelecida, urdida pelo espírito do mundo, entre a sociedade e as obras de arte. Mas a teoria não deve capitular perante a sua relação. O processo, que se cumpre nas obras de arte e que nelas é imobilizado, deve ser pensado como tendo o mesmo significado que o processo social, no qual se enquadram as obras de arte; segundo a fórmula de Leibniz, as obras representam este processo como sem janelas. A configuração dos elementos da obra de arte em relação ao seu todo obedece de modo imanente a leis, que se assemelham exteriormente às da sociedade. As forças produtivas sociais, tal como as relações de produção, retornam às obras de arte, segundo a sua forma pura, libertadas da sua facticidade, porque o trabalho artístico é um trabalho social; são sempre também os seus produtos. As forças produtivas nas obras de arte não são em si diferentes das forças sociais, mas unicamente o são mediante a sua situação de ausência da sociedade real. Dificilmente se poderia fazer ou produzir algo nas obras de arte que não tenha o seu modelo, por latente que seja, na produção social. A força obrigatória das obras de arte, para além do recinto da sua imanência, funda-se nesta afinidade. Se as obras de arte são efectivamente a mercadoria absoluta como aquele produto social que rejeitou, para a sociedade, toda a aparência do Ser – aparência que habitualmente as mercadorias mantêm com dificuldade –, a relação de produção determinante, a forma da mercadoria, insere-se então tanto nas obras de arte como a força social produtiva e o antagonismo entre as duas. A mercadoria absoluta seria desembaraçada da ideologia, que é inerente à forma de mercadoria, que pretende ser uma para-outro enquanto que, ironicamente, é apenas um-para-si, que existe para os que dele dispõem. Sem dúvida, semelhante inversão da ideologia é, em verdade, uma inversão do conteúdo estético, e não imediatamente uma mudança da posição da arte relativamente à sociedade. Também a mercadoria absoluta permaneceu negociável e se tornou «monopólio natural». Que as obras de arte, como outrora os cântaros e as estatuetas, sejam postas à venda no mercado não constitui um abuso, mas a simples consequência da sua participação nas relações de produção. Uma arte perfeitamente a-ideológica não é possível. Não o é por causa da sua antítese pura e simples à realidade empírica; Sartre (88) sublinhou justamente que o princípio de *l'art pour l'art*, que prevalece em França desde Baudelaire, tal como na Alemanha o ideal estético da arte enquanto constrangimento moral institucionalizado, foi recebido pela burguesia como meio de neutralização da arte, tão docilmente como na Alemanha se incorporava a arte na ordem enquanto cidadão disfarçado do controlo social. O que é ideologia no princípio de *l'art pour l'art* tem o seu lugar, não na enérgica antítese da arte à empiria, mas na abstracção e facilidade dessa antítese. A ideia de beleza, que o princípio de *l'art pour l'art* estabelece, pode certamente – e em todos os casos na evolução pós-baudelairiana – não ser formalmente classicista, amputa, porém, todo o conteúdo que não se dobra já a um cânone dogmático do belo, aquém da lei formal, portanto, antiartístico: é neste espírito que George, numa carta a Hofmansthal, critica o facto de este, numa nota sobre a morte de Tiziano, fazer morrer o pintor da peste (89).

---

(88) Cf. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*

O conceito de beleza de *l'art pour l'art* torna-se ao mesmo tempo peculiarmente vazio e prisioneiro do tema, uma organização do tipo *Jugendstil*, tal como se trai nas fórmulas de Ibsen sobre «parras nos cabelos» e o «morrer em beleza». A beleza, impotente para se definir a si mesma, que só adquire a sua definição no seu *outro*, e é por assim dizer uma raiz aérea, está imbricada no destino da descoberta ornamental. Esta ideia do belo é limitada porque se expõe a uma antítese imediata em relação a uma sociedade rejeitada como feia em vez de, como o fazem ainda Baudelaire e Rimbaud, extrair a sua antítese do conteúdo – em Baudelaire, a *imagerie* de Paris – e a pôr à prova: só assim a distância se tornaria intervenção da negação determinada. Foi justamente a autarcia da beleza neo-romântica e simbolista, a sua vulnerabilidade perante esses momentos sociais pelos quais unicamente a forma se tornaria uma forma, que tão rapidamente a fizeram consumível. Ela engana quanto ao mundo das mercadorias, porque o poupa; isso desqualifica-a como mercadoria. A sua forma latente de mercadoria condenou intra-esteticamente as obras de *l'art pour l'art* ao *kitsch*, de que hoje se ri. Em Rimbaud, haveria que mostrar como, na sua arte, a antítese aguda em relação à sociedade e à complacência: o êxtase rilkeano sobre o odor do cofre antigo, as canções de cabaré, se encontram lado a lado, sem ligação; a reconciliação acaba por triunfar e foi impossível salvar o princípio de *l'art pour l'art*. Eis por que, também no plano social, a situação da arte é hoje aporética. Se diminui a sua autonomia, entrega-se ao mecanismo da sociedade existente; se permanece estritamente para si, nem por isso deixa de se integrar como campo inocente entre outros. Na aporia aparece a totalidade da sociedade que absorve tudo o que acontece. Que as obras recusem a comunicação é uma condição necessária, mas de modo algum a condição necessária da sua essência anideológica. O critério central é a força da expressão, mediante cuja tensão as obras falam com um gesto sem palavras. Desvelam-se na expressão como estigma social; a expressão é o fermento social da sua forma autónoma. A principal testemunha a este propósito seria o quadro de Picasso *Guernica* que, por uma rigorosa incompatibilidade com o realismo prescrito, adquire justamente, graças a uma construção inumana, aquela expressão que acusa o seu carácter de protesto, para lá de todo o mal-entendido contemplativo. As zonas socialmente críticas das obras são aquelas onde se sofre, quando, na sua expressão, a inverdade da situação social aparece historicamente determinada. A isso reage efectivamente a cólera.

---

(89) Cf. *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, org. de R. Boehringer, 2.ª ed., Munique e Düsseldorf, 1953, p. 42.

As obras de arte podem apropriar-se do seu elemento heterónomo, da sua imbricação na sociedade, porque também elas são incessantemente e ao mesmo tempo algo de social. Contudo, a sua autonomia, penosamente extorquida à sociedade e socialmente originada em si, tem a possibilidade de recair na heteronomia; tudo o que é novo é mais fraco do que o sempre-semelhante [*Immergleiche*] acumulado e está pronto a regredir ao lugar donde veio. O Nós enquistado na objectivação das obras não é radicalmente diferente do Nós exterior, mesmo se ele é frequentemente um resíduo de um Nós realmente passado. Eis por que o apelo colectivo não é simplesmente o pecado original das obras, mas algo implicado na sua lei formal. Não é por pura obsessão pela política que a grande filosofia grega atribui tanto peso ao efeito estético, como o seu teor objectivo deixa esperar. Desde que a arte foi inserida no pensamento teórico, este sente a tentação de, ao elevar-se acima da arte, vir a cair abaixo dela e de se entregar às relações de poder. O que hoje se chama a determinação de lugar [*Ortsbestimmung*], deve sair do recinto estético; a soberania fácil, que assinala à arte o seu lugar social, trata-a facilmente, depois de ter suprimido a sua imanência formal como auto-ilusão fútil e ingénua, como se ela nada mais fora do que aquilo a que a condena o seu valor posicional na sociedade.

As notas que Platão distribui à arte em função da sua correspondência ou não com as virtudes militares da comunidade que ele confunde com a utopia, o seu rancor totalitário para com a decadência real ou odiosamente inventada, e também a sua aversão relativamente às mentiras dos poetas que, no entanto, nada mais são do que o carácter de aparência da arte, que ele chama a uma ordem existente – tudo isso macula o conceito de arte no mesmo instante em que ele é, pela primeira vez, reflectido. A purificação das emoções na *Poética* de Aristóteles já não professa interesses tão nítidos pela dominação mas, no entanto, ainda os conserva, na medida em que o seu ideal de sublimação encarrega a arte de instaurar a aparência estética como satisfação de substituição em vez de uma satisfação física dos instintos e das necessidades do público visado: a catarse é uma acção purgativa das emoções que se harmoniza com a repressão. A catarse aristotélica é arcaica enquanto parcela da mitologia da arte, inadequada aos efeitos reais. Eis por que, mediante a espiritualização, as obras de arte realizaram em si o que os gregos projectavam no seu efeito exterior: no processo entre a lei formal e o conteúdo material, elas são a sua própria catarse. A sublimação, e também a sublimação estética, tem incontestavelmente parte no progresso da civilização e no próprio progresso intra-estético, mas possui igualmente o seu lado ideológico: o sucedâneo, a arte, rouba à sublimação, em virtude da sua inverdade, a dignidade que todo o classicismo para ela reclamava, o qual sobreviveu mais de dois mil anos, protegido pela autoridade de Aristóteles. A doutrina da catarse imputa já, de facto, à arte o princípio que, finalmente, toma a indústria cultural sob a sua tutela e a administra. O índex de tal inverdade é a dúvida fundada sobre se o efeito salutar de Aristóteles alguma vez teve lugar; a substituição poderia muito bem ter um dia incubado instintos reprimidos. – Mesmo a categoria do *novo*, que representa na obra de arte o que ainda não existiu e mediante o qual ela transcende, transporta o estigma do sempre-semelhante sob um véu sempre novo. A consciência, até hoje acorrentada, não é, sem dúvida, senhora do *novo*, mesmo em imagem: sonha com o novo, mas não é capaz de sonhar o próprio novo. Se a emancipação da arte fosse possível apenas pela recepção do carácter de mercadoria enquanto aparência do seu ser-em-si, o carácter de mercadoria, ao inverter-se pelo desenvolvimento ulterior, sai de novo das obras; para tal contribuiu não pouco o *Jugendstil* com a ideologia da introdução da arte na vida e igualmente com as sensações de Wilde, d'Annunzio e Maeterlinck, prelúdios da indústria cultural. A diferenciação subjectiva progressiva, a intensificação e difusão do domínio dos estímulos estéticos, tornaram estes disponíveis; puderam ser produzidos para o mercado da cultura. O consenso da arte com as reacções individuais mais fugitivas associou-se à sua reificação, e a sua semelhança crescente com o elemento físico subjectivo afastou-se consideravelmente da produção da sua subjectividade, recomendando-se ao público; nesta medida, o *slogan l'art pour l'art* foi a máscara do seu contrário. O que de verdadeiro contêm os altos clamores sobre a decadência é que a diferenciação subjectiva tem um aspecto de fraqueza do eu, comparável ao tipo intelectual dos clientes da indústria cultural; esta soube explorar tal facto. O *kitsch* não é, como desejaria a fé na cultura [*Bildung*], um simples dejecto da arte originado mediante uma acomodação desleal, mas espreita as ocasiões de emergir da arte, que constantemente reaparecem. Enquanto que o *kitsch* se esquiva como um diabinho a toda a definição, mesmo histórica, a ficção e ao mesmo tempo a neutralização de sentimentos não existentes constitui uma das suas características mais tenazes. O *kitsch* parodia a catarse. Mas esta mesma ficção produz também uma arte de ambição e foi-lhe essencial: a documentação de sentimentos realmente existentes, a «restituição por si mesma» da matéria-prima psíquica é-lhe estranha. É vão pretender traçar abstractamente as fronteiras entre a ficção estética e a pilhagem sentimental do *kitsch*. Está misturado em toda a arte como um veneno; separar-se dele constitui hoje uma das suas tentativas mais desesperadas. A categoria do vulgar, que diz respeito também a todo o sentimento vendível, comporta-se como o complemento do sentimento fabricado e pronto para a venda. É tão difícil definir o que é vulgar nas obras de arte como responder ao problema levantado por Erwin Ratz segundo o qual a arte, protesto contra a vulgaridade segundo o seu *gestus* apriórico, nela poderia, no entanto, ser integrada. Só mutilado é que o vulgar representa o plebeu posto de lado pela chamada arte nobre. Quando essa arte, sem tiques nos olhos, se deixou inspirar por momentos plebeus, adquiriu um peso que constitui o contrário do vulgar. A arte tornou-se vulgar pela condescendência: quando, sobretudo através do humor, invocou a consciência deformada e a confirmou. Seria conveniente para a dominação, na sua lógica, se aquilo que fez das massas e a razão por que as condicionou se atribuísse às próprias massas. A arte respeita as massas ao apresentar-se a elas como aquilo que poderiam ser, em vez de a elas se adaptar na sua forma degradada. Do ponto de vista social, o vulgar é, na arte a identificação subjectiva com o envilecimento objectivamente reproduzido. Em vez do que lhes é negado, as massas fruem reactivamente e por rancor do que a renúncia lhes engendra e que ocupa o lugar do que lhes é recusado. Que a arte inferior, o divertimento, surja como evidente e socialmente legítimo é ideologia; esse carácter de evidência é apenas a expressão da omnipresença da repressão. O modelo do esteticamente vulgar é a criança que, na publicidade, fecha a meio os olhos quando saboreia o pedaço de chocolate, como se fosse pecado. No vulgar, regressa o recalcado com as marcas do recalcamento; expressão subjectiva do fracasso justamente daquela sublimação que a arte apregoa zelosamente como catarse e que a si atribui como mérito porque sente que, até hoje, – e como toda a cultura – pouco conseguiu. Na época da administração total, a cultura já não precisa de começar por rebaixar os bárbaros que criou; basta-lhe reforçar por meio dos seus rituais a barbárie, que se sedimentou subjectivamente, desde há séculos. O facto de não existir o que a arte incessantemente reivindica liberta a cólera; ela é transferida para a imagem do outro, imagem que é borrada. Os arquétipos do vulgar que a arte da burguesia emancipada segura às vezes genialmente pela rédea nos seus *clowns*, domésticos e Papagenos, tornaram-se as belezas publicitárias de sorriso afectado, à custa das quais os cartazes de todos os países se associam em favor de marcas de pastas dentífricas, e os que dentre eles se sabem frustrados com tanto esplendor feminino escurecem os dentes demasiado brancos e, em santa inocência, fazem aparecer a verdade sobre o brilho da cultura. Este interesse é pelo menos percebido pelo vulgar. Porque a vulgaridade estética imita adialecticamente os invariantes da degra-dação social é que não tem nenhuma história; os *graffiti* celebram o seu eterno retorno. Nenhum tema deveria alguma vez ser interdito pela arte; a vulgaridade é uma relação com os temas [*Stoffen*] e com aqueles que se invocam. A sua expansão à totalidade absorveu entretanto o que se pretende nobre e sublime: uma das razões para a liquidação do trágico. Este sucumbiu nos dois desenlaces das operetas de Budapeste. Hoje, há que rejeitar tudo o que se assinala como arte fácil; e não menos, porém, o nobre, a antítese abstracta da reificação e ao mesmo tempo sua presa. Desde a época de Baudelaire, isso associa-se de boa vontade à reacção política, como se a democracia enquanto tal, a categoria quantitativa da massa, fosse o fundamento do vulgar e não a opressão permanente no interior da demodracia. É preciso manter a fidelidade ao nobre na arte, tal como ele deve reflectir a sua culpabilidade, a sua cumplicidade com o privilégio. O seu refúgio é ainda apenas o rigor e a força de resistência da doação da forma. O nobre torna-se mau e, por seu turno, vulgar quando se põe como tal, pois, até hoje nada é nobre. Enquanto que, depois do verso de Hölderlin(90), o sagrado já não serve de costume, uma contradição mina o nobre, tal como aquela que poderia sentir um adolescente que lia um jornal socialista por simpatia política e se desgostava ao mesmo tempo da linguagem e da opinião política, pela corrente subterrânea subalterna da ideologia de uma cultura para todos. Aquilo por que, certamente, o jornal tomava partido não era o potencial de um povo libertado, mas o povo enquanto complemento da sociedade de classes, o universo estaticamente representado dos eleitores, com que é preciso contar.

O conceito inverso do comportamento estético é o do beócio que resvala muitas vezes para o vulgar, dele distinto pela indiferença ou pelo ódio onde a vulgaridade manifesta a sua avidez. Socialmente cúmplice do esteticamente nobre, a proscrição da

---

(90) Cf. Hölderlin, *op. cit.*, vol. 2, p. 230 («Einst hab ich die Muse gefragt»).

ignorância atribui ao trabalho intelectual uma qualidade imediatamente superior à do trabalho manual. Que a arte esteja prometida a uma sorte melhor torna-se algo de melhor em si para a sua autoconsciência e para o que reage esteticamente. A arte necessita de permanente autocorrecção deste momento ideológico. É capaz disso porque, sendo a negação da essência prática, é ao mesmo tempo também práxis, e não apenas pela sua génese, isto é, pelo *fazer*, de que precisa todo o artefacto. Se o seu conteúdo se move em si mesmo, se não permanece idêntico, então as obras de arte objectivadas tornam-se, na sua história, comportamentos práticos e viram-se para a realidade. A arte é aqui uma só coisa com a teoria. Repete em si, modificada e, se se quiser, neutralizada a práxis e assim toma posição. A sinfonia beethoveniana que, até ao seu quimismo mais íntimo, é o processo de produção burguês bem como a expressão da infelicidade perene que ele arrasta consigo, torna-se ao mesmo tempo, mediante o seu *gestus* de afirmação trágica, *fait social:* as coisas devem ser o que são e, portanto, tudo está bem. Esta música pertence tanto ao processo revolucionário de emancipação da burguesia como antecipa a sua apologética. Quanto mais profundamente se decifram as obras de arte, tanto menos o seu antagonismo permanece absoluto em relação à práxis; também elas são um outro enquanto seu elemento primeiro, seu fundamento, a saber, esse antagonismo, e expõem a sua mediação. São menos e mais do que a práxis. Menos porque, como na *Sonata a Kreutzer* de Tolstoi, onde tudo foi codificado uma vez por todas, elas cedem perante o que deve ser feito, opondo-se talvez a ele, embora o conseguissem menos do que supunha o ascetismo renegado de Tolstoi. O seu conteúdo de verdade não pode separar-se do conceito de humanidade. Por todas as suas mediações, por toda a negatividade, elas são imagens de uma humanidade transformada, não podem pacificar-se em si mesmas mediante a abstracção de tal transformação. Mas, a arte é mais do que a práxis porque, ao desviar-se dela, denuncia ao mesmo tempo a mentira tacanha da essência prática. Disso nada quer saber a práxis imediata enquanto a organização prática do mundo não foi conseguida. A crítica que a arte exerce *a priori* é a crítica da actividade enquanto criptograma da dominação. A práxis tende, na sua forma pura, a suprimir o que seria a sua consequência; a violência é-lhe imanente e mantém-se nas suas sublimações, ao passo que as obras de arte, mesmo as mais agressivas, simbolizam a ausência de violência. Opõem o seu memento àquela substância do mecanismo prático e do homem prático por detrás da qual se oculta o apetite bárbaro do género, que não é ainda a humanidade enquanto por ele se deixa dominar e se funde com a dominação. A relação dialéctica da arte com a práxis é a do seu efeito social. Pode duvidar-se que as obras de arte se empenhem politicamente; quando isso acontece é quase sempre de modo periférico; se elas se esforçam por tal, costumam desaparecer sob o seu conceito. O seu verdadeiro efeito social é altamente indirecto, participação no espírito que contribui, por processos subterrâneos, para a transformação da sociedade e se concentra nas obras de arte; adquirem tal participação apenas pela objectivação. O efeito das obras de arte é o da lembrança que atestam pela sua existência, e dificilmente o de que à sua práxis latente corresponde uma práxis manifesta; a sua autonomia afastou-se demasiado da imediatidade desta. Se a génese histórica das obras de arte remete para correlações de efeitos, estas não desaparecem sem nelas deixar vestígios; o processo que cada obra de arte em si realiza age retrospectivamente na sociedade como modelo de uma práxis possível em que se constitui alguma coisa como um sujeito global. Se, na arte, este não depende do efeito, depende muito da sua própria estrutura: a sua própria estrutura provoca, no entanto, um efeito. Eis por que a análise crítica do efeito diz muitas coisas sobre o que as obras de arte encerram na sua coisalidade; isso poder-se-ia mostrar no efeito ideológico de Wagner. Não é falsa a reflexão social sobre as obras de arte e sobre o seu quimismo, mas sim a sua classificação social abstracta a partir de cima, que é indiferente quanto à tensão entre o efeito e o conteúdo. A amplitude do empenhamento prático das obras de arte não é, de resto, unicamente determinada por elas, mas muito mais pelo momento histórico. As comédias de Beaumarchais não foram, certamente, empenhadas à maneira das de Brecht ou de Sartre, mas tiveram realmente algum efeito político, porque o seu conteúdo concreto harmonizava-se com uma tendência histórica, que com isso se viu adulada e se extasiou. O efeito social da arte é de maneira manifestamente paradoxal como um efeito de segunda mão; o que nele se atribui à espontaneidade depende, por sua vez, da tendência social global. Inversamente, a obra de Brecht que, mais tarde, depois de *Joana*, queria provocar modificações, foi decerto socialmente impotente e Brecht, que era esperto, não se enganou a tal respeito. Ao seu efeito concerne a fórmula anglo-saxónica do *preaching to the saved*. O seu programa de distanciação era provocar a reflexão do espectador. O postulado de Brecht de um comportamento reflexivo converge notavelmente com o de uma atitude de conhecer objectivamente, que as obras de arte autónomas e importantes esperam dos espectadores, dos ouvintes e dos leitores, como a atitude adequada. Contudo, o seu *gestus* didáctico é intolerante em relação à ambiguidade, a cujo contacto o pensamento se incendeia: é autoritário. Foi talvez essa a reacção de Brecht à ausência de efeito, por ele experimentada, das suas peças: pela técnica de dominação de que ele era virtuoso, quis forçar o efeito, como outrora planeara organizar a sua celebridade. Contudo, e especialmente por causa de Brecht, a autoconsciência da obra de arte enquanto consciência de um aspecto da práxis política coube à obra de arte enquanto força oposta à sua cegueira ideológica. O praticismo de Brecht tornou-se um formante estético das suas obras e não deve eliminar-se do seu conteúdo de verdade como subtraído a uma correlação imediata de efeito. Hoje, a razão premente da ineficácia social das obras de arte que não cedem à propaganda fruste é que elas, para resistir ao sistema omnipotente de comunicação, são obrigadas a desembaraçar-se dos meios de comunicação, que talvez as aproximassem das populações. Quando muito, as obras de arte exercem um efeito prático numa transformação da consciência dificilmente apreensível, não enquanto arengam; de qualquer modo, os efeitos provocadores dissipam-se muito rapidamente, sem dúvida porque até as obras de arte daquele tipo são percebidas sob a cláusula geral da irracionalidade: o seu princípio, de que não podem desembaraçar-se, interrompe a explosão directa e prática. A cultura [*Bildung*] estética conduz para fora da contaminação pré-estética da arte e da realidade. A distanciação, o seu resultado, não expõe apenas o carácter objectivo da obra de arte. Diz também respeito ao comportamento subjectivo, interrompe identificações primitivas, põe fora de acção, em favor da sua relação com a coisa [*Sache*], o receptor enquanto pessoa empírico-psicológica. A arte precisa subjectivamente da alienação; Brecht também pensava nela na sua crítica da estética da empatia [*Einfühlung*]. Mas ela só é prática ao definir aquele que experimenta a arte e sai de si justamente com Ζῷον πολιτιχον, da mesma maneira que a arte é, por seu turno, objectivamente práxis enquanto formação da consciência; ela, porém, só se torna tal ao não impor nada. Quem se coloca objectivamente perante uma obra de arte, dificilmente por ela se deixará entusiasmar, tal como está subjacente no conceito de apelo directo. Seria incompatível com a atitude cognoscitiva, conforme ao carácter de conhecimento das obras. Pela afronta feita às necessidades dominantes, pela mudança de iluminação do que é familiar, a que tendem, as obras de arte correspondem à necessidade objectiva de uma transformação da consciência que poderia mudar-se em modificação da realidade. Logo que elas, mediante a adaptação às necessidades existentes, esperam obter o efeito, de cuja ausência sofrem, fazem perder aos homens justamente o que lhes poderiam dar, para tomarem a sério a fraseologia da necessidade e se virarem contra si mesmas. As necessidades estéticas são um tanto vagas, e inarticuladas; mesmo as práticas da indústria cultural não produziram aí tantas modificações como querem fazer crer e como facilmente se assume. Que a cultura falhou implica que não existem de facto necessidades culturais subjectivas, desligadas da oferta e dos mecanismos de difusão. A necessidade da própria arte é em larga medida ideologia; poder-se-ia também viver sem arte, não só objectivamente, mas ainda no psiquismo dos consumidores que, sob a modificação das condições da sua existência, são sugestionados sem custo a alterar o seu gosto, na medida em que ele segue a linha da menor resistência. Numa sociedade que faz perder aos homens o hábito de pensarem mais além de si, o que ultrapassa a reprodução da sua vida e acerca do qual se lhes martela que, sem isso, não se sairiam bem, é supérfluo. A recente rebelião contra a arte tem tanta verdade que, perante a

penúria que progride de modo absurdo e a barbárie que se reproduz e se estende, perante a ameaça omnipresente da catástrofe total, os fenómenos que se desinteressam da conservação da vida revestem também um aspecto absurdo. Enquanto que os artistas podem ser indiferentes perante um mecanismo cultural que, de todos os modos, engole tudo e nada, que nem sequer exclui o melhor, tal mecanismo comunica, porém, a tudo o que nele floresce algo da sua indiferença objectiva. O que Marx podia ainda, em certa medida, atribuir inocentemente às necessidades culturais no conceito de padrão cultural global, possui a sua dialéctica no facto de aquele que renuncia à cultura e não participa nos seus festivais lhe fazer, no entanto, mais honra do que quem se deixa enfartar através do seu funil de Nürnberg. Os motivos estéticos não se pronunciam menos contra as necessidades culturais do que os motivos reais. A ideia das obras de arte quer romper a troca eterna de necessidade e satisfação e não perder-se na satisfação de substituição de necessidades insaciadas. Toda a teoria estética e sociológica das necessidades se serve daquilo que uma característica expressão passada de moda qualifica de vivência estética. A insuficiência desta expressão deve buscar-se na natureza das próprias vivências artísticas, se é que pode, aliás, existir algo de semelhante. A suposição de tais vivências artísticas significa aceitar uma equivalência entre o conteúdo da vivência – em termos grosseiros: a expressão emocional – das obras e a vivência subjectiva do receptor. Este deve estar emocionado quando a música traduz a emoção ao passo que, na medida em que compreende alguma coisa, deveria permanecer tanto mais indiferente quanto mais importunamente a coisa [*Sache*] gesticula. Dificilmente a ciência poderia imaginar algo de mais antiartístico do que aqueles experimentos em que, a partir da tensão arterial, se julgava poder medir o efeito e a vivência estéticos. A fonte desta equivalência é pouco clara. O que aí pretensamente deve ser vivenciado ou revivido, a saber, segundo a representação popular, os sentimentos dos autores, são por seu turno apenas um momento parcial nas obras e, certamente, não o decisivo. Estas obras não são protocolos de emoções – tais protocolos desagradam quase sempre aos ouvintes e deveriam ser as últimas coisas a ser «revividas» –, mas são radicalmente modificadas pela sua autonomia. A alternância do elemento construtivo e do elemento mimeticamente expressivo na arte é simplesmente suprimido ou falseado pela teoria da vivência [*Erlebnis*] e a equivalência suposta não é nenhuma, apenas um elemento particular é posto a nu. Afastado do contexto estético, mais uma vez é transposto para a empiria, torna-se pela segunda vez um *outro,* como aquilo que ele é na obra. O espanto provocado por obras importantes não é utilizado como desencadeador de emoções próprias, de outro modo recalcadas. Faz parte do instante em que o receptor se esquece e desaparece na obra: instante de profunda emoção. Deixa de sentir o chão debaixo dos pés; a possibilidade da verdade que encarna na imagem estética torna-se, para ele, física. Semelhante imediatidade na relação com as obras, no pleno sentido da palavra, é função da mediação, de uma experiência considerável e englobante; esta intensifica-se no instante e para isso, precisa da consciência total e não de estímulos e reacções pontuais. A experiência da arte enquanto experiência da sua verdade ou inverdade é mais do que uma vivência subjectiva: é a irrupção da objectividade na consciência subjectiva. Ela é mediatizada por aquela precisamente onde a reacção subjectiva é mais intensa. Em Beethoven, muitas situações são *scène à faire* e apresentam talvez a mácula da encenação. A entrada da retomada da IX Sinfonia celebra, como resultado do processo sinfónico, a sua composição original. Ressoa como um grandioso *É assim.* A isso pode responder a emoção profunda, tingida pelo medo perante o grandioso; a música, ao afirmar, diz também a verdade sobre a falsidade. Sem proferirem juízos, as obras de arte indicam, de certo modo com o dedo, o seu conteúdo sem que este se torne discursivo. A reacção espontânea do receptor é mimese da imediatidade deste gesto. No entanto, as obras não se esgotam nele. A posição que, mediante o seu *gestus,* esse lugar ocupa serve de fundamento, uma vez integrado, à crítica: saber se o poder do *ser assim e não de outro modo,* cuja epifania tais instantes da arte têm visado, é índice da sua própria verdade. A experiência plena, desembocando no juízo sobre a obra desprovida de juízo, exige a decisão a seu respeito e, por conseguinte, o conceito. A vivência é apenas um momento de tal experiência e um momento falível, com a qualidade da persuasão. Obras do tipo da IX Sinfonia exercem a sugestão: a violência que adquirem através da sua própria contextura transmite-se ao efeito. Na evolução ulterior a Beethoven, a força sugestiva das obras, originalmente tirada da sociedade e, em seguida, reenviada para a sociedade, tornou-se agitadora e ideológica. O abalo intenso, brutalmente contraposto ao conceito usual de vivência, não é uma satisfação particular do eu, e é diferente do prazer. É antes um momento da liquidação do eu que, enquanto abalado, percebe os próprios limites e finitude. Esta experiência é contrária ao enfraquecimento do eu, que a indústria cultural promove. A ideia de um abalo profundo seria para ela uma loucura vã; eis a motivação mais íntima da *Entkunstung* da arte. A fim de olhar apenas um pouquinho para lá da prisão, que ele próprio é, o eu precisa, não da dispersão, mas da mais extrema tensão; isso preserva o abalo profundo, de resto um comportamento involuntário, da regressão. Na estética do sublime, Kant representou fielmente a força do sujeito como a sua condição. Sem dúvida, a aniquilação do eu perante a arte é tão pouco compreensível literalmente como esta. Mas porque também o que recebe o nome de vivências estéticas é, enquanto vivência, psicologicamente real, seria difícil representar por essa expressão fosse o que fosse, se para ela se transpusesse o carácter de aparência da arte. As vivências não são nenhum *como se*. Certamente, o eu não desaparece realmente no instante do abalo intenso; o êxtase que o acompanha é incompatível com a experiência artística. No entanto, por momentos, o eu percebe realmente a possibilidade de deixar atrás de si a autoconservação sem, no entanto, ter suficiente energia para realizar essa possibilidade. Não é o profundo abalo estético que é aparência, mas a sua posição em relação à objectividade: na sua imediatidade, sente o potencial como se estivesse actualizado. O eu é apreendido pela consciência ametafórica, que quebra a aparência estética: por ele não ser o último eu, também em si mesmo aparente. A arte é assim, para o sujeito, metamorfoseada no que ela é em si, porta-voz histórico da natureza oprimida e, em última análise, crítica perante o princípio do eu, agente interno da opressão. A experiência subjectiva oposta ao eu é um momento da verdade objectiva da arte. Quem, em contrapartida, vive as obras de arte, referindo-as a si, não as vive; o que passa por vivência é um sucedâneo culturalmente provocado. Dele se têm ainda representações demasiado simples. Os produtos da indústria cultural, ainda mais uniformizados e estandardizados do que alguma vez o poderá ser um dos seus amadores, teriam o direito de ao mesmo tempo impedir essa identificação, para a qual tendem. A questão sobre o que a indústria cultural traz aos homens é, certamente, demasiado ingénua e o seu efeito muito menos específico do que o sugere a forma da interrogação. A época vazia preenche-se com o vazio, não produz falsa consciência, só a que já existe permanece dificilmente tal qual é.

O momento da práxis objectiva, que é inerente à arte, torna-se intenção subjectiva quando a antítese da arte à sociedade se torna irreconciliável, pela sua tendência objectiva e pela reflexão crítica da arte. O nome corrente para isso é o termo de *engagement*. O *engagement* é um grau de reflexão mais elevado do que a tendência; não quer apenas melhorar situações pouco apreciadas, embora quem se empenhe simpatize demasiado facilmente com as medidas tomadas; visa a transformação das condições conjunturais e não proposições estéreis; nesta medida, o *engagement* inclina-se para a categoria estética da essência. A autoconsciência polémica da arte pressupõe a sua espiritualização; quanto mais intolerante se torna em relação à imediatidade sensível à qual, antes, era equiparada, tanto mais crítica se torna a sua atitude perante a realidade bruta que, prolongamento do estado natural, é alargada e reproduzida pela sociedade. Não é de um modo apenas formal que o carácter criticamente reflexivo da espiritualização reforça a relação da arte ao seu conteúdo material. O afastamento de Hegel da estética sensualista do gosto ia a par tanto da espiritualização da obra de arte como da acentuação do seu conteúdo temático. Pela espiritualização, a obra de arte torna-se em si aquilo de que se julgava capaz ou que nela se atestava como efeito sobre outro espírito. – O conceito de *engagement* não deve tomar-se demasiado à letra. Se se torna norma de uma censura, então, repete-se na posição relativamente às obras de arte aquele momento de controlo da dominação, a que as obras se opõem antes de todo o *engagement* controlável. Contudo, categorias como a de tendência, e até mesmo os seus derivados grosseiros, não são assim simplesmente postos fora de acção a bel-prazer da estética do gosto. O que elas anunciam torna-se seu conteúdo temático legítimo numa fase, visto que apenas se inflamam na nostalgia e na vontade de haver uma mudança. Mas isso não as dispensa da lei formal; também o conteúdo espiritual permanece material [*Stoff*] e é consumido pelas obras de arte, mesmo se ele, para a sua autoconsciência, parece ser o essencial. Brecht não ensinava nada que não pudesse ser reconhecido independentemente das suas peças – e mais nitidamente ainda na teoria – ou não se tivesse tornado familiar aos seus espectadores: a saber, que os ricos têm uma parte melhor do que os pobres, que a injustiça acontece neste mundo, que na igualdade formal se perpetua a opressão, que o bem privado se transforma no seu contrário por causa da maldade objectiva, e que – sabedoria certamente duvidosa – o bem precisa da máscara do mal. Mas o rigor sentencioso com que ele transpôs em gestos cénicos tais pontos de vista sem grande frescura confere às obras a sua tonalidade; o didactismo levou-o às suas inovações dramatúrgicas que derrubaram o teatro psicológico e o teatro de intrigas, tornados caducos. As teses adquiriram nas suas peças uma função completamente diferente daquela que se exprimia pelo conteúdo. Tornaram-se constitutivas, imprimiram no drama um carácter anti-ilusório e contribuíram para a decomposição da unidade da coerência do sentido. É isso que faz a sua qualidade, e não o *engagement,* mas essa qualidade está ligada ao *engagement,* que se torna seu elemento mimético. O *engagement* de Brecht fornece por assim dizer à obra de arte aquilo para que ela historicamente gravita por si mesma: desloca-a. No *engagement,* exterioriza-se o processo de fabricação, como muitas vezes, na arte, em virtude de uma disposição crescente, se exterioriza um elemento reservado. O que as obras foram em si, isso se tornam para si. A imanência das obras, a sua distância quase apriórica da empiria, não existiria sem a perspectiva de um estado realmente transformado pela sua práxis consciente de si mesma. Em *Romeu e Julieta,* Shakespeare não enalteceu o amor sem a tutela familiar, mas, sem a nostalgia de um estado em que o amor não mais fosse mutilado e condenado pelo poder patriarcal ou por qualquer outro, a presença dos dois apaixonados não teria a doçura que os séculos não conseguiram superar – a utopia sem palavras e sem imagens; o tabu do conhecimento acerca de toda a utopia positiva impera também sobre as obras de arte. A práxis não é o efeito das obras, mas enquista-se no seu conteúdo de verdade. Eis por que o *engagement* pode tornar-se uma força estética produtiva. Em geral, a resmunguice contra a tendência e contra o *engagement* é subalterna. A preocupação ideológica de manter a cultura pura obedece ao desejo de que, na cultura fetichizada, tudo realmente permaneça como no antigo. Semelhante exasperação não se entende mal com a que concerne usualmente ao antipólo, estandardizada no *slogan* da torre de marfim, de onde a arte deveria emergir numa época que se declara com entusiasmo como uma época da comunicação de massas. O denominador comum é a mensagem [*Aussage*]; o gosto de Brecht levou-o a evitar a palavra; a coisa [*Sache*], porém, não era estranha ao positivista que ele era. As duas atitudes opõem-se drasticamente. O *Don Quixote* pode ter servido uma tendência particular e irrelevante, a de destruir o romance de cavalaria tirado dos tempos feudais e transposto para a época burguesa. Em virtude do veículo desta tendência insignificante tornou-se uma obra de arte exemplar. O antagonismo dos géneros literários de onde partiu Cervantes tornou-se, na sua pena, um antagonismo de eras históricas, em última análise, expressão metafísica e autêntica da crise do sentido imanente no mundo desencantado. Obras sem tendência, como o *Werther,* contribuíram consideravelmente para a emancipação da consciência burguesa na Alemanha. Ao apresentar o choque entre a sociedade e o sentimento daquele que se sentia mal amado até à sua aniquilação, Goethe protestava eficazmente contra o espírito pequeno-burguês endurecido, sem o nomear. No entanto, o elemento comum das duas posições censórias fundamentais da consciência burguesa: que a obra de arte não pode querer transformar e que ela tem de ser para todos, é o *plaidoyer* do *statu quo;* aquela defende a paz das obras de arte com o mundo, esta vela por que a obra se conforme a formas sancionadas da consciência pública.

Hoje, o *engagement* e o hermetismo convergem na recusa do *statu quo*. A intervenção é proibida pela consciência reificada, porque ela reifica uma segunda vez a obra de arte já reificada; a sua objectivação contra a sociedade torna-se para ela a sua neutralização social. Mas, o lado das obras de arte virado para o exterior é falseado em relação à sua essência, sem consideração pela sua formação em si e, finalmente, sem consideração pelo seu conteúdo de verdade. Nenhuma obra de arte, porém, pode socialmente ser verdadeira se não for também verdadeira em si mesma; inversamente, a consciência socialmente falsa também não pode tornar-se algo de esteticamente autêntico. O aspecto social e imanente das obras de arte não coincidem, mas também não divergem tão completamente como desejariam o fetichismo cultural e o praticismo. Aquilo mediante o qual o conteúdo de verdade das obras, em virtude da sua complexão estética, vai além desta possui sempre um valor de posição social. Semelhante ambiguidade não é uma cláusula geral à qual a esfera da arte estaria abstracta e totalmente submetida. Ela é impressa em cada obra, o elemento vital da arte. Torna-se um elemento social mediante o seu em-si e torna-se um em-si pela força produtiva social nela actuante. A dialéctica do elemento social e do em-si das obras de arte é uma dialéctica da sua própria natureza, na medida em que não toleram nenhum elemento interior que se não exteriorize, e nenhum elemento exterior que não seja portador da sua interioridade – do conteúdo de verdade.

A ambiguidade das obras de arte como obras autónomas e fenómenos sociais deixa facilmente oscilar os critérios: as obras autónomas induzem ao veredicto da indiferença social e, por fim, do espírito reaccionário e sacrílego; inversamente, as que, no plano social, julgam unilateralmente e de um modo discursivo negam assim a arte e negam-se, com ela, a si mesmas. A crítica imanente deveria eliminar tal alternativa. Sem dúvida, Stefan George merecia a objecção de ser socialmente reaccionário muito antes das sentenças da sua Alemanha secreta; a poesia da Pobre Gente do fim dos anos oitenta e do princípio dos anos noventa, Arno Holz por exemplo, merecia igualmente a objecção da rudeza estética. Ambos os tipos, porém, se teriam de confrontar com o seu próprio conceito. Os ares aristocráticos e auto-teatralizantes de George contradizem a superioridade evidente que postulam, fracassando assim no plano artístico; o verso «E – que não nos falte um ramo de mirtos» (91) induz tanto ao riso como o do imperador romano que, depois de ter feito assassinar o seu irmão, se contenta com delicadamente levantar a cauda da sua toga (92). A violência da atitude social de George, de uma identificação mal sucedida, transmite-se à sua poesia nos actos de violência da linguagem que mancham a pureza da obra repousando inteiramente em si mesma, pureza a que aspira George. A falsa consciência social torna-se, no esteticismo programático, nota falsa, que àquele censura a mentira. Sem que se ignore a diferença de qualidade entre aquele que é, apesar de tudo, um grande poeta e o medíocre naturalista, pode constatar-se nos dois algo de complementar: o conteúdo social e crítico das suas peças e poemas ficou quase sempre superficialmente à sombra de uma teoria da sociedade já de todo desenvolvida no seu tempo, e que eles não tomaram a sério. Para prova é suficiente o título de aristocrata social. Porque falavam da sociedade em termos artísticos, sentiram-se obrigados a um idealismo vulgar, por exemplo, na *imago* do operário que sonhava com alguma coisa de sempre superior ao que era e que estava impedido de obter, por causa do destino da sua pertença de classe. A questão da legitimação do seu ideal muito burguês de ascensão permanece de fora. O naturalismo, por inovações como a renúncia às categorias tradicionais da forma – por exemplo, a acção ligada, fechada sobre si mesma – e, por vezes mesmo, em Zola, a renúncia ao fluir empírico do tempo, foi mais avançado do que o seu conceito. A representação sem concessão, por assim dizer abstracta, dos pormenores empíricos, como no *Ventre de Paris,* destrói as relações habituais de superfície do romance de um modo semelhante à sua forma ulterior, mortadológica e associativa. Eis por que o naturalismo regride quando não se arrisca ao extremo. Perseguir as intenções contradiz o seu princípio. As peças de teatro naturalistas abundam em passagens onde a intenção é perceptível: os homens devem falar de maneira natural e falam sob as instruções do poeta/director de cena, como nunca ninguém falaria. No teatro realista é já inconsequente que os homens, mesmo antes de abrirem a boca, já saibam exactamente o que querem dizer. Talvez de outro modo não pudesse organizar-se uma peça realista segundo a sua concepção e fosse *contre coeur* dadaísta, mas, por um mínimo de estilização inevitável, o realismo confessa a sua impossibilidade e suprime-se virtualmente. Na indústria cultural, isso tornou-se o engano das massas. A recusa unânime e entusiasta de Sudermann devia ter por razão que as suas peças faziam aparecer o que escondiam os naturalistas mais dotados, a falsidade e o carácter fictício desse *gestus* que sugere que nenhuma palavra é ficção enquanto que, porém, esta as cobre a todas na cena, apesar da sua resistência. *A priori* bens culturais, tais produtos deixam-se arrastar para uma imagem ingénua e afirmativa da cultura. No plano estético, também não existem duas espécies de verdade. Pode inferir-se do teatro de Beckett até que ponto os desideratos contraditórios e um conteúdo social adequado – sem os intermediários medíocres entre uma estruturação pretensamente boa – podem imbricar-se reciprocamente. A lógica associativa do teatro de Beckett, na qual uma frase atrai a seguinte ou a réplica, da mesma maneira que em música um tema chama a sua continuação ou o seu contraste, desdenha toda a imitação da aparição empírica. Por conseguinte, o aspecto empiricamente essencial mutilado é recuperado segundo o seu valor posicional histórico preciso e integrado no carácter lúdico. Este exprime ao mesmo tempo o estado objectivo da consciência e o da realidade, que imprime a sua marca no estado da consciência. A negatividade do sujeito enquanto forma verdadeira da objectividade pode apenas representar-se numa estruturação radicalmente subjectiva, não na suposição de uma objectividade pretensamente superior. Os esgares clownescos pueris e sangrentos nos quais, em Beckett, o sujeito se desintegra, exprimem a sua verdade histórica; o realismo socialista é pueril. Em *Godot,* a relação entre a dominação e a servidão, com toda a sua forma errónea e senil, é temática numa fase em que persiste a utilização de uma mão-de-obra estrangeira, enquanto a humanidade não mais precisaria delas para se conservar. O tema, que é verdadeiramente o da legitimidade fundamental da sociedade actual, é retomado em *Fin de Partie*. Por duas vezes, a técnica de Beckett o rejeita para a periferia: o capítulo de Hegel torna-se anedota, com função crítico-social e dramatúrgica. Em *Fin de Partie,* a catástrofe parcial telúrica, a mais sangrenta das palhaçadas de Beckett, é o seu pressuposto temático e formal; ela destruiu o constituinte da arte, a sua génese. Emigra para um ponto de vista que já o não é, pois mais nenhum existe a partir do qual se deveria dar um nome à catástrofe ou designá-la por um termo que, em semelhante contexto, se persuadiria definitivamente do seu ridículo. *Fin de Partie* não é nem um fragmento de átomo nem carece de conteúdo: a negação determinada do seu conteúdo torna-se verdadeiramente princípio formal e negação do conteúdo. A obra de Beckett dá esta terrível resposta à arte que, pelo seu ponto de partida, a sua distância à práxis, e perante a ameaça mortal, se torna ideológica graças à inocência da simples forma e antes de todo o conteúdo. O influxo do cómico nas obras enfáticas explica-se precisamente assim. Ele tem o seu aspecto social. Ao moverem-se por assim dizer com os olhos velados para fora de si mesmas, o seu movimento ocorre no mesmo lugar e declara-se como tal, ao passo que o sério sem concessão se declara como não-sério, como jogo. A arte só pode reconciliar-se com a sua própria existência ao virar para o exterior o seu carácter de aparência, o seu vazio interior. Hoje, o seu critério mais vinculativo é que ela, irreconciliada com todo o engano realista, já não suporta nada de inocente, segundo a sua própria complexão. Em toda a arte ainda possível, a crítica social deve ser erigida em forma e diminuir todo o conteúdo social manifesto.

---

(91) Stefan George, *Werke, op,. cit.,* vol. I, p. 14 («Neuländische Liebesmahle II»).

(92) Cf. *op. cit.,* p. 50 («O Mutter meiner Mutter und Erlauchte»).

Com a organização progressiva de todos os domínios culturais, cresce o apetite de assinalar à arte, teórica e até mesmo praticamente, o seu lugar na sociedade; inumeráveis mesas redondas e simpósios giram em torno deste tema. Depois de a arte ter sido reconhecida como facto social, o complemento de lugar sociológico sente-se-lhe, por assim dizer, superior e dispõe dela. Supõe-se muitas vezes que a objectividade do conhecimento positivista axiologicamente neutro se situa acima dos pontos de vista estéticos particulares pretensamente subjectivos. Tais tentativas exigem, por sua vez, a crítica social. Querem o primado da administração, do mundo administrado, implicitamente oposto ao que não deseja ser abrangido pela socialização total ou, pelo menos, contra ela se rebela. A soberania do olhar topográfico, que localiza os fenómenos para comprovar a sua função e o seu direito à existência, é uma usurpação. Ignora a dialéctica da qualidade estética e da sociedade funcional. O acento põe-se *a priori,* se não no efeito ideológico, pelo menos no carácter consumível da arte, e é dispensado de tudo aquilo em que a reflexão social da arte poderia hoje ter o seu objecto: é decidido de antemão de um modo conformista. Visto que a expansão das técnicas de administração se funde com o aparelho científico de inquéritos e coisas semelhantes, a reflexão social da arte dirige-se àquele tipo de intelectuais que, sem dúvida, sentem algo das novas necessidades sociais, mas nada das que respeitam à arte moderna. A sua mentalidade é a daquela conferência imaginária de sociologia da cultura, cujo título devia ser: «A função da televisão para a adaptação da Europa aos países em vias de desenvolvimento». A reflexão social da arte não tem de fazer uma contribuição neste espírito, mas deve fazê-la temática e, assim, resistir-lhe. Continua a ser válida a declaração de Steuermann, segundo a qual quanto mais se faz pela cultura, tanto pior para ela.

As dificuldades imanentes da arte, não menos do que o seu isolamento social, tornaram-se uma condenação na consciência actual, sobretudo na juventude contestatária. Isso tem o seu índice histórico, e aqueles que querem suprimir a arte seriam os últimos a admiti-lo. As perturbações vanguardistas das reuniões da vanguarda estética são tão ilusórias como a crença de que elas são revolucionárias e que a revolução é uma forma do belo: a amusia não se situa por cima, mas abaixo da cultura, e o *engagement* muitas vezes não é senão falta de talento ou concentração, um abrandamento da força. Com o seu truque recente, sem dúvida já praticado no fascismo, a fraqueza do eu, a incapacidade para a sublimação, modificam a sua função em algo de superior, recompensam a linha da menor resistência com um prémio moral. A época da arte estaria revolvida, seria tempo de realizar o seu conteúdo de verdade, que é identificado sem mais ao seu conteúdo social: o veredicto é totalitário. O que presentemente tem a pretensão de ser unicamente extraído do material e que, pelo seu apatetismo, fornece o motivo mais pertinente ao veredicto pronunciado sobre a arte, faz na realidade violência ao material. No instante em que se procede à interdição e em que se decreta que isso não mais deve ser, a arte reencontra, no interior do mundo administrado, o direito à existência, que, a ser-lhe negado, se assemelha a um acto de administração. Quem deseja suprimir a arte alimenta a ilusão de que a transformação decisiva não está bloqueada. O realismo exagerado é irrealista. A emergência de toda a obra de arte autêntica contradiz o *pronunciamento,* segundo o qual ela não mais poderia aparecer. A supressão da arte numa sociedade semibárbara e que tende para a barbárie completa faz-se sua parceira social. Os que falam sempre do concreto julgam de modo abstracto e sumário, cegos para tarefas e possibilidades muito precisas, não resolvidas e recalcadas pelo recente accionismo estético, como as tarefas e possibilidades de uma música verdadeiramente liberta, passando pela liberdade do sujeito, não se confiando ao acaso alienado e coisificado. Mas não se deve argumentar com a necessidade da arte. Esta questão está mal posta, porque a necessidade da arte, se isso deve, no fim de contas, concernir totalmente à questão do reino da liberdade, é a sua não-necessidade. Avaliar a arte em função da necessidade é prolongar implicitamente o princípio de troca, a preocupação filistina pelo que irá receber em retorno. O veredicto segundo o qual isso já não dá, que considera de modo contemplativo um pretenso estado, é em si também um mono burguês, o franzir das sobrancelhas sobre até onde pode levar tudo isso. Mas se a arte representa o em-si que ainda não existe, ela quer precisamente sair desse tipo de teleologia. Do ponto de vista filosofico-histórico, as obras pesam tanto mais quanto menos se absorvem no conceito do seu grau de evolução. O «para onde» é uma forma mutilada de controlo social. A não poucos produtos actuais convém também a característica de uma anarquia que implica, por assim dizer por si mesma, a conclusão. O juízo expeditivo sobre a arte, que é feito

para os produtos que gostariam de se substituir à arte, assemelha-se ao da *Red Queen* de Lewis Carrol: *Head off.* Após tais decapitações, depois de um *pop* no qual se prolonga a *pop music,* a cabeça torna a brotar. A arte tem tudo a temer, mas não o niilismo da impotência. Pela sua proscrição social, a arte degrada-se precisamente em *fait social,* de que se recusa a assumir o papel. A doutrina marxiana das ideologias, ambígua em si mesma, é falseada em doutrina da ideologia total de estilo mannheimiano e inconsideradamente transposta para a arte. Se a ideologia é a consciência socialmente falsa, nem toda a consciência é, segundo a lógica simples, ideológica. Só rejeitará para o inferno da aparência obsoleta os últimos quartetos de Beethoven quem não os conhece e não os compreende. Não se pode decidir a partir de cima, segundo o critério das relações sociais de produção, se a arte é hoje ainda possível. A decisão depende do estado das forças produtivas. Mas este implica – o que é possível, mas não realizado – uma arte que não se deixa aterrorizar pela ideologia positivista. A crítica de Herbert Marcuse ao carácter afirmativo da cultura era tanto mais legítima quanto obriga a penetrar no produto particular: de outro modo, decorre daí apenas uma linha anticultural tão medíocre como os bens culturais. A crítica cultural desesperada não é radical. Se a afirmação é realmente um momento da arte, ela nunca foi tão totalmente falsa como a cultura, porque esta fracassou e é inteiramente falsa. Ela refreia a barbárie, o que há de pior; não só oprime a natureza, mas conserva-a através da sua opressão; é o que ressoa no conceito de cultura, tirado da agricultura. A vida, mesmo com a perspectiva de uma vida autêntica, perpetuou-se através da cultura; o eco de tal fenómeno ressoa nas autênticas obra de arte. A afirmação não eleva até às núvens o estado de coisas existente; defende-se contra a morte, o *telos* de toda a dominação, em simpatia com o que existe. Deve apenas duvidar-se do preço pelo qual a própria morte é esperança.

O carácter ambíguo da arte como elemento distinto da realidade empírica e, assim, do contexto de eficácia social, que, no entanto, recai ao mesmo tempo na realidade empírica e nos contextos do efeito social, aparece imediatamente nos fenómenos estéticos. Estes são os dois: estéticos e *faits sociaux*. Necessitam de uma consideração desdobrada que é tão difícil de pôr directamente enquanto una, como a autonomia estética e a arte enquanto algo de social. O carácter ambíguo é fisionomicamente decifrável sempre que se ouve ou se contempla a arte do exterior, indiferente ao facto de se ela como tal é ou não planificada e, naturalmente, a arte precisa sempre daquele «do exterior» para ser protegida da fetichização da sua autonomia. A música tocada no café-concerto ou, como na América, transmitida por telefone aos clientes dos restaurantes, pode tornar-se algo de totalmente outro, em cuja expressão tomam parte o sussurro das pessoas, o tinir dos pratos e tudo o que é possível imaginar. Ela já espera a falta de atenção do ouvinte para cumprir a sua função, e dificilmente menos do que, quando é autónoma, ela necessita da sua atenção. Por vezes, um *pot-pourri* constitui-se a partir de componentes de obras de arte, mas, mediante a montagem, transformam-se até ao mais profundo delas mesmas. Fins como os de criar uma atmosfera, abafar o silêncio, transformam-nas e modificam o que se chama a ambiência, negação do tédio preparado pela monotonia do mundo comercializado tornada mercadoria. A esfera do divertimento, há muito tempo integrada na produção, é a dominação deste momento da arte sobre o conjunto dos seus fenómenos. Os dois momentos são antagonistas. A subordinação das obras de arte autónomas ao momento da finalidade social em todas contida e de que a arte surgiu por um processo difícil, fere-as no ponto mais nevrálgico. No entanto, quem, por exemplo, subitamente impressionado pela seriedade de uma música, se põe no café a ouvir intensamente, poderia comportar-se como alguém virtualmente alheado da realidade e parecer ridículo aos olhos dos outros. Nesse antagonismo revela-se na arte a relação fundamental entre ela e a sociedade. A experiência da arte a partir de fora destrói o seu contínuo, da mesma maneira que os *pot-pourris* destroem voluntariamente toda a continuidade. De um movimento orquestral de Beethoven pouco mais resta, nos corredores da sala de concertos, do que os toques imperiais de timbale; representavam já na partitura um gesto autoritário que a obra tirava da sociedade para, em seguida, o sublimar na sua execução. Pois, os dois caracteres da arte não são inteiramente indiferentes entre si. Se um fragmento de música autêntica se perde na esfera social de segundo plano, ela pode transcendê-lo de modo surpreendente pela pureza que mancha a utilização. Por outro lado, nas obras autênticas, semelhantes aos toques de timbale de Beethoven, não é possível libertar a sua origem social de fins heterónomos; o que Richard Wagner achava irritante em Mozart, como resto de divertimento, reforçou-se em seguida em *soupçon* também contra obras que, por si mesmas, tinham renunciado ao divertimento. A posição dos artistas na sociedade, tanto quanto ela entra em consideração para a recepção da massa, tende após a época da autonomia a retornar à heteronomia. Se, antes da Revolução Francesa, os artistas eram lacaios, tornam-se agora *entertainers*. A indústria cultural chama os seus *cracks* com os prenomes, como os empregados de café e os cabeleireiros o fazem com o *jet set*. A supressão da diferença entre o artista como sujeito estético e o artista como pessoa empírica testemunha ao mesmo tempo que a distância da obra de arte à empiria foi suprimida, sem que no entanto a arte tenha sido restituída à vida livre, que não existe. A sua proximidade intensifica o lucro, a imediatidade é organizada para enganar. Do ponto de vista da arte, o seu carácter ambíguo adere a todas as suas obras como mácula original insincera, da mesma maneira que outrora os artistas, no plano social, eram tratados como gente desonesta. Mas essa origem é igualmente o lugar da sua essência mimética. O elemento insincero, desmentido pela dignidade da sua autonomia que, por má consciência, se emproa quanto à sua participação no social, fornece-lhe crédito do exterior como desprezo da honestidade do trabalho socialmente útil.

A relação constantemente variável entre a práxis social e a arte deveria novamente ter mudado de modo sensível, durante os últimos quarenta ou cinquenta anos. No decurso da Primeira Guerra e antes de Estaline, as opiniões política e esteticamente avançadas conjugavam-se; a quem, na altura, começava a despertar, a arte parecia-lhe *a priori* ser o que de nenhum modo era historicamente: *a priori* politicamente à esquerda. Desde então, os Jdanov e os Ulbricht, com a prescrição do realismo socialista, não só acorrentaram, mas destruíram a força produtiva artística; a regressão estética, de que foram responsáveis, é de novo socialmente transparente como fixação pequeno-burguesa. Em contrapartida, pela divisão nos dois blocos, os dirigentes do Ocidente, nos decénios após a Segunda Guerra, assinaram uma paz revogável com a arte radical; a pintura abstracta é fomentada pela grande indústria alemã e, na França, o ministro da cultura do general De Gaulle chama-se André Malraux. As doutrinas vanguardistas podem, por vezes, sofrer uma mudança de função num sentido elitista, se se conceber a sua oposição à *communis opinio* apenas de modo bastante abstracto e se, em certa medida, elas permanecem moderadas; os nomes de Pound e Eliot dão disso testemunho. Benjamin observara já no futurismo o pendor fascista(93), que remonta a traços periféricos da modernidade baudelairiana. No entanto, para o fim de sua vida, quando se distancia da vanguarda estética sempre que ela não se submete ao partido comunista, faz lançar a inimizade de Brecht contra os Tuis. O isolamento elitista da arte avançada deve ser-lhe menos imputado do que à sociedade; os padrões inconscientes das massas são os mesmos de que precisam as relações para a sua conservação em que as massas estão integradas, e a pressão da vida heterónoma força-as à dispersão e impede a concentração de um eu forte, que exige o não-rotineiro. Isso provoca o ressentimento; nas massas, contra o que lhes é igualmente recusado pelo privilégio da cultura [*Bildung*]; na atitude de artistas esteticamente tão progressistas desde Strindberg e Schönberg, contra as massas. O abismo que se cava entre as suas *trouvailles* estéticas e uma opinião que se manifesta no conteúdo e na intenção prejudica sensivelmente a consonância artística. A interpretação da literatura antiga, segundo o conteúdo, é de valor desigual. Foi genial a interpretação dos mitos gregos por Vico, sobretudo o de Cadmo. Em contrapartida, reduzir a acção das peças shakespeareanas à ideia da luta de classes, como Brecht a entendia, dificilmente vai muito longe e passa ao lado do que as peças têm de essencial, excepto nas peças em que as lutas de classes são imediatamente temáticas. Não que este elemento essencial seja socialmente indiferente, puramente humano e intemporal – tudo isso são futilidades. Mas a característica social é mediatizada pela atitude formal objectiva dos dramas, pela «perspectiva» – segundo a expressão de Lukács. São sociais em Shakespeare categorias como indivíduo e paixão, caracteres como o concretismo burguês de Caliban, e mesmo os mercadores frívolos de Veneza, a concepção de um mundo primitivo semipatriarcal em *Macbeth* e no *Rei Lear;* são completamente sociais o desgosto do poder no *António e Cleópatra* e o gesto de abdicação de Próspero. Perante isso, os conflitos tirados da história romana entre patrícios e plebeus são bens culturais. Em Shakespeare, o que sobretudo aparece é o aspecto problemático da tese marxista, segundo a qual toda a história é a da luta de classes, tanto quanto esta tese se considera como válida. A luta de classes supõe objectivamente um alto grau de integração e de diferenciação sociais e subjectivamente uma consciência de classe, tal como ela se desenvolveu apenas de maneira rudimentar na sociedade burguesa. Não é novo que a própria classe, a subsunção social dos átomos num conceito universal que exprime as relações, que para ela são tão constitutivas quanto lhe são heterónomas, seja estruturalmente algo de burguês. Os antagonismos sociais são muito velhos; só de modo descontínuo se tornaram outrora lutas de classes: onde se tinha formado uma economia de mercado aparentada com a sociedade burguesa. Eis por que a interpretação de todo o elemento histórico sobre a luta de classes tem um ar ligeiramente anacrónico, como se o modelo a partir do qual Marx construiu e extrapolou a sua doutrina fosse o do capitalismo liberal de empresários. Sem dúvida, os antagonismos sociais brilham em toda a parte em Shakespeare, manifestam-se, porém, através dos indivíduos, só são colectivos nas cenas de massas, que seguem os *tópoi* como, por exemplo, o da aptidão em deixar-se convencer. Por esta razão, é muito evidente para o olhar social lançado sobre Shakespeare que ele não podia ser Bacon. O dramaturgo dialéctico do início da era burguesa contemplava o *theatrum mundi* menos da perspectiva do progresso do que da das suas vítimas. A estrutura social impede pelos seus interditos que se corte esta imbricação pela emancipação tanto social como estética.

---

(93) Cf. Walter Benjamin, *Schriften, op. cit.*, vol. I, p. 395 ss.

Se, na arte, as características formais não podem ser interpretadas politicamente, nada, porém, existe nela de formal sem implicações conteudais, que se estendem até à política. Na libertação da forma, tal como a deseja toda a arte genuinamente nova, cifra-se antes de tudo a libertação da sociedade, pois, a forma, a coerência estética de todo o elemento particular, representa na obra de arte a relação social; eis por que o estado de coisas existente repele a forma emancipada. Este fenómeno é confirmado pela psicanálise. Segundo ela, toda a arte, negação do princípio de realidade, protesta contra a *imago* paterna e nesta medida é revolucionária. Isso implica objectivamente a participação política do apolítico. Enquanto a contextura social não estivesse tão cimentada que a forma pura actuasse já subversivamente como pretexto, também a relação das obras de arte com a realidade social existente era mais indulgente. Sem lhe ceder completamente, elas poder-se-ia apropriar sem rodeios dos seus elementos, permanecer-lhe semelhantes e comunicar com ela. Hoje, o momento sociocrítico das obras de arte tornou-se oposição com a realidade empírica enquanto tal, porque esta se tornou uma ideologia desdobrada de si mesma, substância da dominação. Que a arte, por seu turno, não seja indiferente a tal respeito e não se torne um jogo gratuito e decoração do mecanismo social, depende da medida em que as suas construções e montagens são ao mesmo tempo desmontagens, integrando em si, desorganizando-os, os elementos da realidade que livremente se associam em algo de diferente. Se a arte, ao superar a realidade empírica, concretiza a sua relação com a realidade ultrapassada, isso constitui a unidade do seu critério estético e social e possui, portanto, uma espécie de prerrogativa. Sem admitir presumir de si pela declaração adequada das práticas políticas, não tolera então nenhuma dúvida sobre aquilo para que ela tende. Picasso e Sartre optaram sem receio da contradição por uma política que proíbe o que defendem em estética e que em si mesma só tem valor na medida em que os seus nomes têm um valor de propaganda. A sua atitude impõe-se, porque eles resolvem a contradição, que tem a sua razão objectiva, não subjectivamente, pela admissão unívoca de uma tese ou de uma tese contrária. A crítica da sua atitude só é

pertinente enquanto crítica da política, pela qual eles votam; a alusão auto-satisfeita de que eles se prejudicam a si próprios não tem qualquer efeito. Entre as aporias da nossa época, a menor não é a de que mais nenhum pensamento é verdadeiro, que não prejudica também os interesses daquele que a cultiva, mesmo se os interesses são objectivos.

Com sérias consequências, faz-se hoje uma distinção entre a essência autónoma da arte e a sua essência social mediante a terminologia: formalismo e realismo socialista. Com esta terminologia, o mundo administrado cinde a dialéctica objectiva em função dos seus fins, dialéctica que espreita no carácter ambíguo de cada obra de arte: este último transforma-se na disjunção das ovelhas e dos cabritos. Esta dicotomia é errónea porque apresenta os dois elementos tensos como uma simples alternativa. O artista singular teria de escolher. Graças à soberania justa de um mapa do estado-maior social, encontram-se regularmente esclarecidas as direcções antiformalistas; as outras direcções seriam limitadas pela divisão do trabalho e assumiriam ingenuamente, se possível, as ilusões da burguesia. A preocupação comovente dos artistas que, refractários ao *apparatchik,* saem do isolamento, rima com o assassinato de Meyerhold. Na verdade, o antagonismo entre uma arte formalista e uma arte antiformalista não pode ser mantido na sua abstracção, logo que a arte quer ser mais alguma coisa do que um *pep talk* manifesto ou oculto. Na época à volta da Primeira Guerra Mundial ou um pouco mais tarde, a pintura moderna polarizou-se no cubismo e no surrealismo. Mas o próprio cubismo revoltou-se conteudalmente contra a representação burguesa da pura imanência da arte. Inversamente, surrealistas importantes, decididos a não ter qualquer conivência com o mercado, como Max Ernst e André Masson, que originalmente protestaram contra a esfera da arte, aproximaram-se dos princípios formais, e Masson, em grande medida, do desvio do objecto, tanto mais que a ideia do «choque», que rapidamente se esgota nos materiais, se tornava por assim dizer um procedimento pictural. Se, mediante a luz do *flash,* o mundo habitual deve ser desmascarado como aparência e ilusão, passou-se já teleologicamente para o não-figurativo. O construtivismo, contraparte oficial do realismo, tem, através da linguagem do desencantamento, um parentesco mais profundo com as transformações históricas da realidade do que um realismo coberto desde há muito com um verniz romântico, porque o seu princípio, a reconciliação ilusória com o objecto, se tornou entretanto romantismo. Os impulsos do construtivismo foram, quanto ao conteúdo, os da adequação, por problemática que fosse, da arte ao mundo desencantado, que era impossível realizar sem academismo, no plano estético, com os meios realistas tradicionais. Tudo o que hoje pode chamar-se informal só se torna verdadeiramente estético ao articular-se em forma; de outro modo, seria apenas documento. Em artistas exemplares desta época, como Schönberg, Klee e Picasso, o momento expressivo mimético e o momento de construção encontram-se com igual intensidade, não certamente no meio medíocre da transição, mas na tendência para os extremos: mas ambos são ao mesmo tempo e quanto ao conteúdo, a expressão, a negatividade do sofrimento e, a construção, a tentativa de resistir ao sofrimento da alienação, enquanto que esta é ultrapassada no horizonte de uma racionalidade ilimitada e, portanto, não mais violenta. Como no pensamento, para o qual a forma e o conteúdo tanto são diferentes como reciprocamente mediatizados, assim o são também na arte. Enquanto se aprovar a dicotomia abstracta entre forma e conteúdo, não podem aplicar-se à arte os conceitos de progressista e de reaccionária. Ela repete-se na afirmação e na contra-afirmação. Uns chamam aos artistas reaccionários porque estes representam teses socialmente reaccionárias ou porque, mediante a estrutura das suas obras, apoiam a reacção política de modo naturalmente arbitrário e incompreensível; os outros qualificam-nos assim, porque ficaram atrás do estado das forças produtivas artísticas. Mas o conteúdo das obras de arte significativas pode afastar-se da opinião dos autores. É evidente que Strindberg inverteu completamente num sentido repressivo as intenções emancipatórias burguesas de Ibsen. Por outro lado, as suas inovações formais, a decomposição do realismo dramático e a reconstrução da experiência onírica, são objectivamente críticas. Dão testemunho da passagem da sociedade a algo de cruel de um modo mais autêntico do que os lamentos mais audaciosos de

Gorki. Nesta medida são também socialmente progressistas, a autoconsciência que desponta da catástrofe para a qual se prepara a sociedade burguesa e individualista: nela, o indivíduo absoluto torna-se tanto num espectro como na *Gespenstersonate*. As maiores produções do naturalismo constituem um contraponto: o horror, nada atenuado, da primeira parte da *Hannele* de Hauptmaun transforma a cópia fiel na expressão mais selvagem. No entanto, a crítica social do realismo ressuscitado por decreto só conta se ele não capitular perante *l'art pour l'art*. O elemento socialmente falso neste protesto contra a sociedade surgiu historicamente. Assim, em Barbey d'Aurevilly, o objecto de escolha empalideceu e tornou-se uma ingenuidade fora de moda que não poderia convir aos paraísos artificias; o satanismo, como Huxley já observara, tornou-se cómico. O mal, que Baudelaire e Nietzsche lamentaram no século XIX liberalista e que, para eles, era apenas a máscara do instinto não mais reprimido pela era vitoriana, quebrou os tapumes erigidos pela civilização enquanto produto do mal reprimido, com uma bestialidade em face da qual as horríveis blasfémias de Baudelaire adquiriram uma inocência, em contraste grotesco com o seu *pathos*. Baudelaire, não obstante a sua superioridade, preludiou o *Jugendstil*. O *pseudos* deste último era o embelezamento da vida sem a sua transformação; a própria beleza tornou-se algo de vazio e deixou-se integrar, como toda a negação abstracta, no que era negado. A fantasmagoria de um mundo estético não pervertido pelos fins serve de álibi ao mundo sub-estético.

Pode dizer-se da filosofia e do pensamento teórico em geral que eles sofrem de uma pré-decisão idealista, visto que apenas dispõem de conceitos; a filosofia, por intermédio dos conceitos, trata apenas daquilo para que eles tendem, mas nunca fica na sua posse. O seu trabalho de Sísifo consiste em reflectir a falsidade e a falta com que ela se encarrega e, deste modo, em emendá-las, se possível. Não pode fazer aderir o seu substracto ôntico aos textos; ao falar dele, prepara-o para ser aquilo de que ela se quer separar. A arte moderna regista esta insatisfação desde que Picasso desarranjou os seus quadros com os primeiros retalhos de jornais; toda a montagem deriva de tal prática. O momento social justificou-se assim esteticamente porque, ao não imitar, se tornou por assim dizer capaz de arte, e foi injectado na arte mediante sabotagem. A própria arte faz explodir o engano da sua pura imanência, como as ruínas empíricas, libertadas do seu contexto, se ajustam aos princípios imanentes de construção. A arte gostaria, por uma cedência aos materiais brutos, visível e por ela realizada, de reparar um pouco o que o espírito, o pensamento como a arte, faz sofrer ao *outro*, aquilo a que ele se refere e que gostaria de fazer falar. É o sentido determinável do momento absurdo e anti-intencional da arte moderna, até às artes marginais e aos *happenings*. Deste modo, não se faz tanto um processo farisaico-arrivista à arte tradicional quanto se tenta absorver ainda a negação da arte com a sua força própria. O que socialmente já não é possível na arte tradicional nem por isso perde toda a verdade. Mergulha num estrato mineral histórico que já não é acessível à consciência viva a não ser pela negação, sem a qual, porém, nenhuma arte existiria: o da alusão muda ao que é belo sem que seja possível distinguir tão estritamente a natureza e a obra. Este momento é contrário ao momento de desorganização em que se torna a verdade da arte, mas sobrevive aí no facto de ele reconhecer como força de estruturação a violência daquilo por que se mede. A arte aparenta-se, nesta ideia, com a paz. Sem esta perspectiva, a arte seria tão falsa como mediante uma reconciliação antecipada. O belo na arte é a aparência do que é realmente pacífico. Para aí tende também a violência reprimida da forma na aliança do elemento hostil e das tensões de desagregação.

É falso concluir do materialismo filosófico para o realismo estético. Certamente, a arte, enquanto forma de conhecimento, implica o conhecimento da realidade e não existe nenhuma realidade que não seja social. Assim, o conteúdo de verdade e o conteúdo social são mediatizados, embora o carácter cognoscitivo da arte, o seu conteúdo de verdade, transcenda o conhecimento da realidade enquanto conhecimento do ente. A arte torna-se conhecimento social ao apreender a essência; não fala dela, não a copia ou imita de qualquer modo. Fá-la aparecer contra a aparição, mediante a sua própria complexão. A crítica epistemológica do idealismo, que confere ao objecto um momento de predomínio, não pode simplesmente ser transposta para a arte. O objecto na arte e o objecto na realidade empírica são algo de inteiramente diferente. O objecto da arte é a obra por ela produzida, que contém em si os elementos da realidade empírica, da mesma maneira que os transpõe, decompõe e reconstrói segundo a sua própria lei. Só através de semelhante transformação, e não mediante uma fotografia de qualquer forma sempre deformadora, é que a arte confere à realidade empírica o que lhe pertence, a epifania da sua essência oculta e o justo estremecimento perante ela enquanto monstruosidade. O primado do objecto só se afirma esteticamente no carácter da arte como historiografia inconsciente, anamnese do subterrâneo, do recalcado e do talvez possível. O primado do objecto, enquanto liberdade potencial do que é emancipação da dominação, manifesta-se na arte como sua liberdade relativamente aos objectos. Se está em seu poder apreender o seu conteúdo no seu *outro*, só numa relação de imanência lhe cabe ao mesmo tempo em sorte este *outro*; não lhe deve ser imputado. A arte nega a negatividade do primado do objecto, o seu elemento irreconciliado e heterónomo, que faz aparecer pela aparência da reconciliação das suas obras.

Um argumento do materialismo dialéctico não carece *prima vista* da força persuasiva. O ponto de vista da modernidade radical seria o do solipsismo, de uma mónada que se fecharia obstinadamente à intersubjectividade. A divisão reificada do trabalho seria uma corrida de *amok*. Isso lançaria o escárnio sobre a humanidade que se trataria de realizar. No entanto, o próprio solipsismo, como teria demonstrado a crítica materialista e, antes dela, a grande filosofia, seria quimérico, a cegueira da imediatidade do para-si, que desejaria ideologicamente fazer calar as próprias mediações. É verdade que, ao penetrar na mediação social universal, a teoria abandona naturalmente o solipsismo. Mas a arte, a mimese compelida à consciência de si mesma, está porém ligada à emoção, à imediatidade da experiência; de outro modo, não se poderia distinguir da ciência; no melhor dos casos, seria um pagamento por conta feito a esta, quase sempre apenas reportagem social. Os modos de produção colectivos de pequenos grupos são hoje já concebíveis e exigidos em numerosos meios; as mónadas são o lugar da experiência em todas as sociedades. Porque a individuação, com a dor que ela implica, surge como lei social é que a sociedade só individualmente se pode experimentar. A substrução de um sujeito colectivo imediato seria obtida sub-repticiamente e condenaria a obra de arte à inverdade, porque lhe retira a única possibilidade de experiência, que hoje está aberta. Se a arte se orienta correctivamente, por um exame teórico, para a sua própria mediatidade e procura escapar ao carácter monádico percebido como aparência social, a verdade teórica permanece-lhe estranha e torna-se falsidade: a obra de arte sacrifica heteronomamente a sua determinação imanente. Segundo a teoria crítica, a simples consciência da sociedade não leva realmente além da estrutura objectiva socialmente imposta; e certamente também não a obra de arte, que, segundo as suas condições, também é ela própria uma parcela da realidade social. A aptidão que o materialismo dialéctico reconhece de modo antimaterialista à obra de arte e que dela exige, alcança-a, no melhor dos casos, quando esta impele tão longe, na sua própria estrutura monadologicamente fechada, a que lhe é objectivamente imposta, a sua situação, que ela se torna crítica desta. É possível que o verdadeiro limiar entre a arte e o outro conhecimento seja o facto de este se poder ultrapassar pelo pensamento, sem abdicar, mas a arte não produz nada de válido que não constitua a partir de si mesma, no lugar histórico onde se encontra. A inervação do que lhe é historicamente possível é essencial à forma de reacção artística. Na arte, a expressão «substancialidade» possui aí a sua significação. Se a arte, por mor de uma verdade social teoricamente superior, quer mais do que a experiência que lhe é acessível e que ela deve estruturar, torna-se menos do que ela, e a verdade objectiva que a arte a si se dá como critério, perverte-se em ficção. A arte restringe o fosso entre o sujeito e o objecto. Por muito que o realismo posto em movimento seja a sua falsa reconciliação, as fantasias mais utópicas de uma arte futura não poderiam conceber uma que fosse de novo realista, sem cair mais uma vez na servidão. A arte possui o seu *outro* na sua própria imanência, porque esta, tal como o sujeito, é em si socialmente mediatizada. Deve trazer à linguagem o seu conteúdo social latente: penetrar nele para se ultrapassar. Ela

exerce a crítica do solipsismo pela força da exteriorização nos seus próprios procedimentos enquanto processos para a objectivação. Transcende, graças à sua forma, o puro e simples sujeito implicado nesta realidade social; tudo o que deliberadamente deseja abafar a sua implicação cai no infantilismo e transforma a sua heteronomia em mérito ético-social. Se a tudo isso se objectasse que mesmo as democracias populares do tipo mais diverso são ainda antagonistas e que, por esta razão, não podem aceitar outro ponto de vista a não ser o ponto de vista alienado que, no entanto, se poderia esperar de um humanismo realizado, o qual já não teria mais necessidade de uma arte moderna feliz e se contentaria de novo com a arte tradicional; semelhante concessão não difere, tal como soa, da doutrina do individualismo vencido. Em termos brutais: está aqui subjacente o cliché filisteu segundo o qual a arte moderna seria tão feia como o mundo em que surgiu; o mundo tê-la-ia merecido, nada mais seria possível; no entanto, isso não poderia continuar assim. Em verdade, nada há aí para vencer; a palavra é *index falsi*. É incontestável que a situação antagonista, o que no jovem Marx se chamava a alienação e a auto-alienação, não é nenhum dos agentes mais fracos na constituição da arte moderna. Mas esta não foi uma cópia, nem a reprodução desse estado. Na denúncia de tal estado, na sua transferência para a *imago,* a arte tornou-se o seu *outro* e tão livre como a situação o proíbe aos seres vivos. É possível que a uma sociedade pacífica caiba de novo em sorte a arte do passado, que hoje se transformou em complemento ideológico da sociedade conflituosa; o facto de a arte novamente aparecida regressar à paz e à ordem, à cópia afirmativa e à harmonia, seria o sacrifício da sua liberdade. Também não convém visualizar a forma da arte numa sociedade transformada. Sem dúvida, esta é uma terceira coisa em relação à arte do passado e à arte actual, mas valia mais desejar que um dia melhor a arte desapareça do que ela esquecer o sofrimento, que é a sua expressão e na qual a forma tem a sua substância. Esse sofrimento é o conteúdo humano, que a servidão falsifica em positividade. Se, conforme ao desejo, a arte futura se tornasse de novo positiva, a suspeita de uma persistência real da negatividade seria aguda; ela é-o constantemente, porque a regressão ameaça sem cessar, e a liberdade, que no entanto seria a liberdade a respeito do princípio de propriedade, não pode ser possuída. Mas que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado?

PARALIPÓMENOS

A estética deve à filosofia o facto de a prática universitária a ter reduzido a disciplina. Exige da filosofia o que ela própria omite: extrair os fenómenos da sua pura existência e sustê-los na autorreflexão, reflexão do que se petrificou nas ciências, e não uma ciência peculiar para lá das outras. A estética submete-se assim ao que o seu objecto, semelhante a qualquer outro, quer de um modo imediato. Para ser objecto de uma experiência total, toda a obra de arte exige o pensamento e, por conseguinte, a filosofia, a qual nada mais é do que o pensamento que não se deixa travar. A compreensão identifica-se com a crítica; a capacidade de compreender, de perceber o compreendido como algo intelectual, é apenas a aptidão para distinguir o verdadeiro e o falso, por muito que esta distinção se desvie do procedimento da lógica tradicional. Enfaticamente, a arte é conhecimento, mas não conhecimento de objectos. Só compreende uma obra de arte quem a compreende como complexão de verdade. Esta concerne inevitavelmente à sua relação com a inverdade, com a própria e com a que lhe é exterior; qualquer outro juízo sobre as obras de arte permanecerá fortuito. As obras de arte exigem assim uma adequada relação a si. Postulam, pois, o que outrora a filosofia da arte projectava realizar e que, na sua forma tradicional, tão pouco realiza perante a consciência actual como em face das obras contemporâneas.

*

Uma estética axiologicamente neutra é um absurdo. Compreender as obras de arte significa – como Brecht, de resto, muito bem sabia – perceber o momento da sua logicidade e do seu contrário, também das suas falhas e do que elas significam. Ninguém poderia compreender os *Mestres Cantores* se aí não percepcionasse o momento do jogo narcisista da positividade denunciado por Nietzsche, portanto, o momento da inverdade. A separação entre compreensão e valor é organizada pela ciência; sem valores, nada se compreende no plano estético, e inversamente. Na arte, mais do que em qualquer outro lugar, é justo falar de valores. Toda a obra de arte, como um mimo, diz: «Estou bem, ou não?». A resposta será uma atitude valorativa.

*

Enquanto a tentativa de uma estética pressupõe hoje como obrigatória a crítica dos seus princípios e normas universais, ela deve necessariamente ater-se ao meio do universal. Não cabe à estética eliminar esta contradição. Deve assumi-la e submetê-la a exame, segundo a necessidade teórica que a arte, na época da sua reflexão, categoricamente proclama. Mas o constrangimento a semelhante universalidade não legitima nenhuma doutrina positiva dos invariantes. Nas determinações necessariamente universais combinam-se os resultados do processo histórico, em variação a uma fórmula aristotélica: o que foi a arte. As determinações universais da arte são as determinações daquilo em que ela se transformou. A situação histórica, extraviada na *raison d'être* da arte em geral, tacteia, olhando para o passado, o conceito de arte, que, retrospectivamente, adquire uma aparência de unidade. Esta unidade não é abstracta, mas representa o desabrochamento da arte para o seu próprio conceito. Eis por que a teoria pressupõe sempre análises concretas como sua própria condição, e não como prova e exemplo. Na sua teoria da reprodução, Benjamin – que, no campo filosófico, intensificara ao extremo a imersão nas obras concretas – fora já induzido à viragem histórica para o universal(¹).

*

A melhor maneira de satisfazer metodicamente a exigência de que a estética seja reflexão da experiência artística – sem que esta atenue o seu carácter decididamente teórico – é introduzir, à maneira de modelo, nas categorias tradicionais um movimento do conceito, que as confronte com a experiência artística. Não se trata aqui de construir um contínuo entre os pólos. O *medium* da teoria é abstracto e ela não deve induzir em erro através de exemplos ilustrativos. Pode, porém, acontecer, como outrora na fenomenologia hegeliana, que um contacto súbito se estabeleça entre a concreção da experiência intelectual e o *medium* do conceito universal de tal modo que o concreto já não ilustre como exemplo, mas sim a própria coisa, que engloba o raciocínio abstracto, sem o qual todavia o nome não se poderia encontrar. Deve aqui pensar-se a partir do lado da produção: dos problemas e dos desideratos objectivos que os produtos apresentam. O primado da esfera da produção nas obras de arte é o da sua essência enquanto produto do trabalho social frente à contingência da sua criação subjectiva. Mas a referência às categorias tradicionais é inevitável, porque só a reflexão sobre elas permite associar a experiência artística à teoria. Na modificação das categorias, que tal reflexão exprime e opera, a experiência histórica penetra na teoria. Mediante a dialéctica histórica, que o pensamento liberta nas categorias tradicionais, estas perdem a sua abstracção nefasta sem, no entanto, sacrificarem o universal inerente ao pensamento: a estética visa a universalidade concreta. A mais engenhosa análise de obras particulares não é ainda estética; isso é tanto a sua mancha como a sua superioridade sobre o que se chama a ciência da arte. A partir da experiência artística actual, legitima-se, contudo, o recurso às categorias tradicionais

---

(¹) Cf. Walter Benjamin, *Schriften*, Francoforte, 1955, vol. I pp. 366 e ss.

que não se esvanecem na produção contemporânea, mas reaparecem até na sua negação. A experiência desagua na estética: eleva a consequência e à consciência o que ocorre de modo confuso, incoerente, nas obras de arte, e insuficientemente na obra isolada. Sob este aspecto, também a estética não idealista trata de «Ideias».

*

A diferença qualitativa entre arte e ciência não permite que esta figure meramente como instrumento de conhecimento da arte. As categorias que a ciência introduz são tão oblíquas às intra-artísticas que a projecção destas últimas sobre os conceitos científicos expulsa inevitavelmente o que a ciência projecta explicar. A relevância crescente da tecnologia nas obras de arte não deve instigar a submetê-las ao tipo de razão que suscitou a tecnologia e nela se prolonga.

*

Do clássico sobrevive a ideia das obras de arte como algo de objectivo, mediatizado pela subjectividade. De outro modo, a arte seria efectivamente um passatempo arbitrário qualquer, indiferente às outras actividades e, talvez, historicamente retrógrada. Reduzir-se-ia a produto de substituição de uma sociedade, cuja força não mais é consumida pela aquisição dos meios de subsistência e na qual é, contudo, limitada a satisfação imediata das pulsões. A tal se opõe a arte enquanto protesto obstinado contra o positivismo, que gostaria de a sujeitar ao universal para-outro. Não é que ela, inserida no contexto social de cegueira, não possa ser o que se recusa a confessar. Mas a sua existência é incompatível com as forças que desejariam degradá-la, desmembrá-la. O que se exprime através de obras significativas opõe-se à pretensão de totalidade da razão subjectiva. A sua inverdade manifesta-se na objectividade das obras de arte. Desligada da sua pretensão imanente à objectividade, a arte seria apenas um sistema mais ou menos organizado de estímulos condicionando reflexos, que a arte, por si mesma e de um modo autístico e dogmático, atribuiria àquele sistema, em vez de os atribuir aos estímulos sobre os quais ela actua. Esbater-se-ia assim a diferença entre a obra de arte e as simples qualidades sensuais; a arte seria um fragmento de empiria, em termos americanos: a *battery of tests,* e o meio adequado para falar de arte, o *program analizer,* ou os inquéritos sobre as reacções médias de grupos às obras de arte ou aos géneros; só que, talvez por respeito aos sectores reconhecidos da cultura, o positivismo raramente parece ir tão longe como convém à lógica do seu próprio método. Enquanto doutrina do conhecimento, contesta todo o sentido objectivo e atribui à arte todo o pensamento que não é redutível às proposições protocolares, negando assim a *limine,* sem o confessar, a arte que ele toma tão pouco a sério como o homem de negócios cansado, que a utiliza como uma massagem; se a arte correspondesse aos critérios positivistas, o positivismo seria o seu sujeito transcendental. O conceito de arte, a que o positivismo aspiraria, converge com o de indústria cultural; esta organiza efectivamente os seus produtos como sistemas de estímulos, que a teoria subjectiva da projecção faz passar por arte. O argumento de Hegel contra a estética subjectiva, fundada na sensibilidade dos receptores, incidia também na contingência dessa estética. Não ficaram por aí as coisas. O momento subjectivo da reacção é calculado pela indústria cultural, segundo o valor estatístico médio elevado a lei geral. Esta tornou-se espírito objectivo. Tal, porém, não enfraquece a crítica de Hegel. Pois a universalidade do estilo actual é o imediato negativo, a liquidação de toda a pretensão de verdade da coisa, a impostura permanente feita aos receptores através da afirmação implícita de que é por eles mesmos que lá se encontra aquilo por meio do qual simplesmente se lhes tira, mais uma vez, o dinheiro que o poder económico concentrado lhes distribui. Isto dirige correctamente a estética – e também a sociologia, na medida em que ela funciona como serviço propulsor de pretensas comunicações da estética subjectiva – para a objectividade da obra de arte. Na actividade prática da investigação, os espíritos positivistas que operam, por exemplo, com o teste de Murray, opõem-se a toda a análise orientada para o conteúdo expressivo objectivo das imagens do teste, a qual para eles, enquanto demasiado dependente do paciente, se afigura indigna da ciência; deveriam proceder assim perante obras de arte, que não se dirigem, como aquele teste, a receptores, mas os confrontam com a sua objectividade. Com a simples declaração de que as obras de arte não constituem somas de estímulos, o positivismo teria a tarefa facilitada como com qualquer apologética. Poderia dispensá-las como racionalização e projecção, aptas apenas para se procurar a si um estatuto social, segundo o padrão de comportamento de milhões de filisteus da cultura relativamente à arte. Ou poderia, de um modo mais radical, desqualificar a objectividade da arte como resíduo animista que, como qualquer outra coisa, teria de bater em retirada perante o iluminismo. Quem não goste de ser privado da experiência da objectividade, de conceder aos estranhos à arte a autoridade sobre a arte, deverá proceder de modo imanente, religar-se às reacções subjectivas cujo entendimento humano positivista vê na arte e no seu conteúdo um simples reflexo. Para o princípio positivista, é verdadeira a sensaboria de que, sem a experiência da arte, nada dela se sabe e tão-pouco dela se pode falar. Mas, nessa experiência, reside a diferença que o positivismo ignora: drasticamente, a diferença de utilizar uma canção, em que nada há para compreender, como pantalha para as mais diversas projecções psicológicas, ou compreender uma obra de modo a submeter-se à sua própria disciplina. O que a estética filosófica elevou a elemento emancipador, transcendendo – segundo os seus próprios termos – o espaço e o tempo da arte, foi a autonegação do contemplador, que virtualmente se extingue na obra. A tal o forçam as obras, das quais cada uma é *index veri et falsi;* só quem se submete aos seus critérios objectivos a compreende; quem com eles se não preocupa é o consumidor. Apesar de tudo, no comportamento adequado perante a arte subsiste o momento subjectivo: quanto maior o esforço de participação na realização da obra e da sua dinâmica estrutural, tanto maior é a parte do sujeito investida na contemplação, tanto mais o sujeito, de si mesmo esquecido, percepciona a objectividade. Também na recepção, a subjectividade mediatiza a objectividade. Em confronto com qualquer belo, como Kant o constatou apenas no sublime, o sujeito torna-se consciente da sua nulidade e vai, além dela, até ao que é outro. A doutrina kantiana só padece por ter feito do pólo oposto a tal nulidade um infinito positivo e porque o deslocou para o sujeito inteligível. A dor na presença do belo é a nostalgia do que é interdito ao sujeito pelo bloco subjectivo, do qual ele sabe, no entanto, que é mais verdadeiro do que ele próprio. A experiência, que seria vazia sem a violência do bloco, é exercida pela rendição do sujeito à lei formal estética. O espectador faz um contrato com a obra de arte, para que ela se exprima. Transpõe vulgarmente a relação de propriedade para o que pura e simplesmente lhe foi extirpado aquele que alardeia «ter» algo da obra de arte; prolonga o comportamento de autoconservação sem falha, submete o belo àquele interesse que, segundo a concepção ainda insuperada de Kant, o transcende. Mas que não exista, contudo, nenhuma beleza sem sujeito, que o belo se transforme num em-si só através do seu para-outro, é efeito da autoposição do sujeito. Porque tal autoposição perturbou o belo, o sujeito é necessário para o recordar em imagem. A melancolia da noite não é o estado de alma daquele que a sente, mas ela só se apossa de quem se diferenciou tanto e de tal modo se tornou sujeito que a seu respeito não é cego. Só o sujeito forte e desabrochado, produto da dominação total da natureza e da sua injustiça, possui também a força de recuar perante o objecto e de revogar a sua autoposição. O sujeito do subjectivismo estético, porém, é fraco, *outer-directed.* A sobrestima do momento subjectivo na obra de arte e a ausência de relação com esta são equivalentes. O sujeito só se torna essencial para a obra de arte quando, a ela estranho, se lhe contrapõe exteriormente e compensa a alienidade ao substituir-se à própria coisa. No entanto, a objectividade da obra de arte não é dada ao conhecimento de modo pleno e adequado, e de nenhuma maneira é inquestionável nas obras; esta objectividade está na origem da diferença entre as exigências da sua problemática e a sua solução. Ela não é um estado de coisas positivo, mas um ideal da coisa, tal como o seu conhecimento. A objectividade estética não é imediata; engana-se quem julga tê-la nas mãos. Se ela fosse algo de não mediatizado, coincidiria com os fenómenos sensíveis da arte e escamotearia o seu momento espiritual; mas isso é falível para si e para outrem. Estética significa a busca das condições e das mediações da objectividade da arte. A argumentação hegeliana contra a fundamentação subjectivista kantiana da estética não se preocupa excessivamente: pode, sem resistência, imergir no objecto ou nas suas categorias – que, em Hegel, coincidem ainda com os conceitos de género –, tal como para ele o espírito é *a priori*. Com o carácter absoluto do espírito soçobra também o carácter absoluto do espírito das obras de arte. Por isso se torna tão difícil à estética não ceder ao positivismo e nele morrer. Mas a desmontagem da metafísica do espírito não elimina da arte o espírito: o seu momento espiritual é reforçado e concretizado, desde que tudo nele não deva, sem distinção, ser espírito; como, aliás, também não foi essa a intenção de Hegel. Se a metafísica do espírito penetrou intimamente na arte, após o seu declínio será também restituído o espírito da arte. A falta de justeza dos teoremas subjectivos e positivistas sobre a arte deve demonstrar-se a partir desta, e não deduzir-se de uma filosofia do espírito. As normas estéticas, que devem corresponder a formas de reacção invariantes do sujeito percipiente, não têm valor empírico; assim, a tese da psicologia escolar dirigida contra a música contemporânea e segundo a qual o ouvido não poderia perceber fenómenos sonoros simultâneos muito complexos e muito afastados das relações harmónicas naturais: há incontestavelmente ouvidos que são capazes de perceber tais fenómenos, e não se vê por que não o conseguiriam todos; o limiar não é transcendental, mas social, pertence à segunda natureza. Se a estética orientada empiricamente, perante tal fenómeno, invoca como normas valores médios, então toma já inconscientemente o partido do conformismo social. O que semelhante estética regista como agradável ou desagradável não é de modo algum uma reacção natural dos sentidos; toda sociedade, o seu *imprimatur* e a sua censura, preformam essa reacção natural sensível, e desde sempre se revoltou contra isso a produção artística. Reacções subjectivas como a náusea perante a suavidade, um agente da arte contemporânea, são as resistências às convenções sociais heterónomas transferidas para o sensório. Em geral, a pretensa base da arte está condicionada nas formas de reacção e comportamentos subjectivos; na ocorrência fortuita do gosto impera uma coacção latente, se bem que nem sempre a da coisa; a forma de reacção subjectiva de indiferença perante a coisa é extra-estética. No entanto, todo o momento subjectivo nas obras de arte é, pelo menos, motivado também pela coisa. A sensibilidade do artista é essencialmente a capacidade de proporcionar uma ressonância à coisa, de ver com os olhos da coisa. Quanto mais a estética, segundo o postulado hegeliano, se construir estritamente a partir da coisa em movimento, tanto mais objectiva ela se torna, tanto menos confundirá ela com a objectividade invariantes subjectivamente fundados, duvidosos. O mérito de Croce consistiu em ter eliminado num espírito dialéctico todo o critério exterior à coisa; o classicismo de Hegel era aqui um impedimento. Na estética, interrompeu a dialéctica, de modo semelhante ao que fizera na doutrina das instituições, na sua *Filosofia do Direito*. Só através da experiência da arte contemporânea radicalmente nominalista é que a estética hegeliana se reencontrará; mesmo Croce recuou perante isso. O positivismo estético, que substitui a decifração teórica das obras pelo inventário dos seus efeitos, possui, quando muito, o seu momento de verdade ao denunciar a fetichização das obras, que é em si uma parte da indústria cultural e do declínio estético. Pelo positivismo é recordado o momento dialéctico de que nenhuma obra de arte é pura. Para muitas formas estéticas, como a ópera, o efeito foi constitutivo; se o movimento intrínseco do género compelir a ele renunciar, o género torna-se virtualmente impossível. Quem concebesse em bloco a obra de arte como o puro em-si – importa, contudo, considerá-la como tal –, render-se-ia ingenuamente à sua autoposição e assumiria a aparência como realidade de segundo grau, cego perante um momento constitutivo da arte. O positivismo é a sua má consciência: recorda à arte que ela não é imediatamente verdadeira.

*

Enquanto a tese do carácter projectivo da arte ignora a sua objectividade – a sua qualidade e o seu conteúdo de verdade – e fica aquém de um conceito enfático de arte, ela tem peso como expressão de uma tendência histórica. O seu pedantismo a respeito das obras de arte corresponde à caricatura positivista do Iluminismo, à razão subjectiva libertada. O seu predomínio social estende-se às obras. Essa tendência, que mediante a *Entkunstung* gostaria de tornar impossíveis as obras de arte, não pode ser travada sob o pretexto de que a arte existe necessariamente: isso em nenhum lugar se encontra escrito. Importa aqui apenas ter em conta a plena consequência da teoria da projecção, a negação da arte. De outro modo, a teoria da projecção corre para a sua vergonhosa neutralização, segundo o esquema da indústria cultural. Mas a consciência positivista, enquanto falsa consciência, tem também as suas dificuldades: precisa da arte a fim de para ela remover o que não encontra lugar no seu espaço apertado e asfixiante. Além disso, o positivismo, com a sua fé no que existe, deve conformar-se com a arte, porque ela existe. Os positivistas livram-se deste dilema, ao tomarem a arte tão pouco a sério como o *tired businessman*. Isso permite-lhes a tolerância a respeito das obras de arte, que, segundo o seu próprio pensamento, já deixaram de o ser.

*

É interessante demonstrar que as obras de arte não se abrem inteiramente na sua génese e que, portanto, o método filológico passa ao lado. Schikaneder jamais poderia sonhar com Bachofen. O libreto de *A Flauta Mágica* remete para as mais diferentes fontes, sem estabelecer a unanimidade. No texto, porém, aparece objectivamente o conflito entre o matriarcado e o patriarcado, entre a natureza lunar e a natureza solar. Isso explica a força de resistência do texto difamado pelo mau gosto dos jarretas. Ele move-se, na linha de fronteira, entre a banalidade e o sentido abissal; preserva-se da primeira, graças à partitura da Rainha da Noite, que não representa nenhum «princípio do mal».

*

A experiência estética cristaliza-se na obra particular. Contudo, nenhuma se deve isolar, independentemente da continuidade da consciência que delas faz a experiência. O carácter pontual e atomista é-lhe tão antagónico como qualquer outro: na relação com as obras de arte enquanto mónadas deve entrar a força acumulada do que já se constituiu, na consciência estética, para lá da obra particular. Tal é o sentido racional do conceito de compreensão da arte. A continuidade da experiência estética é colorida por todas as outras experiências e por todo o saber de quem faz a experiência; sem dúvida, ela confirma-se e corrige-se só no confronto com o fenómeno.

*

Na reflexão intelectual, ao gosto que pensa estar acima da coisa talvez os procedimentos técnicos do *Renard* de Stravinsky lhe pareçam mais adequados para a *Lulu* de Wedekind do que a música de Berg. O músico sabe quanto esta última se situa mais alto do que a de Stravinsky e sacrifica-lhe a soberania do ponto de vista estético; a partir de tais conflitos é que se constitui a experiência estética.

*

Os sentimentos suscitados pelas obras de arte são reais e, nesta medida, extra-estéticos. Em confronto com eles, a atitude cognitiva, inversa da do sujeito que contempla, é a mais correcta, faz mais justiça ao fenómeno estético, sem se mesclar com a existência empírica do sujeito de contemplação. Mas o facto de a obra de arte não ser só estética, mas mais e menos, com a sua fonte em camadas empíricas, com carácter coisal, *fait social,* e convergindo finalmente na ideia de verdade com o meta-estético, implica a crítica ao comportamento quimicamente puro perante a arte. O sujeito da experiência, do qual se afasta a experiência estética, ressurge nela como sujeito trans-estético. A emoção empurra novamente para si o sujeito distanciado. Enquanto se abrem à contemplação, as obras de arte desorientam ao mesmo tempo o contemplador na sua distância, a do simples espectador; este descobre a verdade da obra como se ela houvesse de ser a verdade de si mesmo. O instante desta passagem é o momento supremo da arte; redime a subjectividade, mais ainda, a estética subjectiva, mediante a sua negação. O sujeito abalado pela arte faz experiências reais; contudo, em virtude da penetração na obra de arte enquanto obra de arte, tais experiências são aquelas em que o seu endurecimento se dissolve na própria subjectividade e o carácter mesquinho da sua autoposição se revela. Se o sujeito tem a sua verdadeira felicidade na emoção que lhe causam as obras de arte, é uma felicidade dirigida contra o sujeito; eis porque o seu órgão é o choro, que também exprime a pena acerca da própria vulnerabilidade. Kant detectou algo disto na estética do sublime, que ele situa fora da arte.

*

A não ingenuidade perante a arte, enquanto reflexão, precisa, sem dúvida, da ingenuidade numa outra perspectiva: para que a consciência estética não deixe regular as suas experiências pelos critérios culturais vigentes, mas preserve também a força da reacção espontânea perante escolas progressistas. Por mais que a consciência individual seja mediatizada, mesmo no plano artístico, pela sociedade, pelo espírito objectivo dominante, ela permanece o lugar geométrico da auto-reflexão desse espírito, e amplia-o. A ingenuidade em face da arte é um fermento de cegueira; quem dele carece totalmente é, de facto, limitado, prisioneiro do que lhe é imposto.

*

Há que defender os «ismos» enquanto frases feitas, testemunhos da situação universal da reflexão e também sucessores do que outrora, no plano académico, a tradição realizava. Isso suscita a fúria da consciência burguesa dicotómica. Embora tudo seja por ela planeado, querido, a arte, sob a sua coacção, deve ser como o amor puramente espontânea, involuntária, inconsciente. Tal é-lhe recusado pela filosofia da história. O tabu relativo às frases feitas é um tabu reaccionário.

*

O novo é o herdeiro do que antes queria dizer o conceito individualista de originalidade que, entretanto, apresenta como pretexto os que não desejam o novo, acusando-o de falta de originalidade, de uma forma progressista da uniformidade.

*

Se desenvolvimentos artísticos tardios escolheram a montagem como seu princípio, então as obras de arte tiveram, desde sempre, em si, subcutaneamente algo do seu princípio; isso poder-se-ia demonstrar em particular na técnica de *puzzle* da grande música do classicismo vienense que, no entanto, tão perfeitamente corresponde ao ideal da evolução orgânica da filosofia coetânea.

*

Que a estrutura da história seja distorcida pelo *parti pris* em prol de acontecimentos real ou pretensamente grandes verifica-se também na história da arte. Sem dúvida, cristaliza-se ela por vezes no qualitativamente novo, mas deve também ter-se em mente a antítese de que esse novo, a qualidade que surge subitamente, a reviravolta, é uma nulidade. Tal enfraquece o mito da criação artística. O artista leva a cabo a transição minimal, não a *creatio ex nihilo* maximal. O que diferencia o novo é o lugar da produtividade. Através do infinitamente pequeno do que é decisivo o artista revela-se como executor de uma objectividade colectiva do espírito, frente à qual se esvanece a sua participação; na representação do génio como receptivo, passivo, isto era recordado de modo implícito. Liberta-se assim a perspectiva para o que, nas obras de arte, as faz ser mais do que a sua definição primária, mais do que artefactos. O seu anelo de serem assim, e não de outra maneira, opõe-se ao carácter do artefacto, exacerbando-o até ao extremo; o artista soberano gostaria de extinguir a *hybris* da criação. Tem aqui o seu lugar a parcela de verdade existente na crença de que tudo ainda lá está. No teclado de qualquer piano está contida a *Appassionata*, só que o compositor deve extraí-la e, para isso, naturalmente, é preciso ser Beethoven.

*

Em toda a aversão contra o que, na arte moderna, parece envelhecido, a situação da arte frente ao *Jugendstil* não se modificou tão radicalmente como essa aversão desejaria. Ela própria talvez daí dimanasse como a actualidade acutilante de obras que, sem terem surgido sob o *Jugendstil*, a ele se podem atribuir, como o *Pierrot* de Schönberg, e também algumas obras de Maeterlinck e de Strindberg. O *Jugendstil* foi a primeira tentativa colectiva de afirmar o sentido ausente da arte; o fracasso de semelhante tentativa parafraseia exemplarmente, até hoje, a aporia da arte. Essa tentativa explodiu no expressionismo; o funcionalismo e os seus equivalentes na arte não funcional foram a sua negação abstracta. A chave da antiarte actual, culminando em Beckett, é talvez a ideia de concretizar esta negação; de extrair da negação rasa do sentido metafísico uma significação estética. O princípio estético da forma é em si, mediante a síntese do formado, posição do sentido, mesmo onde

o sentido é recusado em termos de conteúdo. Nessa medida a arte, indiferentemente do que ela pretenda ou afirme, permanece teologia; a sua pretensão à verdade e a sua afinidade com a inverdade são uma só coisa. Este estado de coisas manifestou-se especificamente no *Jugendstil*. A situação agudiza-se até à questão de se a arte, após o declínio da teologia e na ausência de toda a teologia, ainda será possível. Mas se, como em Hegel, que foi o primeiro a expressar a dúvida filosófico-histórica relativamente a tal possibilidade, essa necessidade persiste, conserva algo de oráculo; subsiste a ambiguidade de se essa possibilidade será o certificado genuíno da perenidade da teologia ou o reflexo de uma perenidade do sortilégio.

*

Como o seu nome revela, o *Jugendstil* é a puberdade declarada como permanente: utopia que pouco caso faz da impossibilidade da sua realização.

*

A hostilidade ao novo tem o seu fundamento na ontologia burguesa, que o dissimula: o que é efémero deve ser transitório, a morte deve ter a última palavra.

*

O princípio da sensação acompanhou sempre o horror intencional do burguês e adaptou-se ao mecanismo da valorização burguesa.

*

Tão certo é que o conceito do novo está ligado a características sociais nefastas, sobretudo ao conceito de *nouveauté* no mercado, como impossível é, desde Baudelaire, Manet e o *Tristão,* passar sem ele; tentativas a esse respeito levaram apenas, em face da sua pretensa casualidade e arbitrariedade, a redobrar o seu carácter fortuito e arbitrário.

*

Da categoria ameaçadora do novo irradia incessantemente a fascinação da liberdade, mais forte do que o que nela há de inibitório, de nivelador e, por vezes, de estéril.

*

A categoria do novo, enquanto negação abstracta, coincide com a da permanência: a sua invariância é a sua fraqueza.

*

A arte moderna surgiu historicamente como algo de qualitativo, como diferença dos modelos esgotados; eis por que não é puramente temporal; isso ajuda, aliás, a explicar que, por um lado, ela integrou traços invariantes, os quais lhe são habitualmente censurados, e que, por outro, não é possível anulá-la como ultrapassada. O intra-estético e o social interpenetram-se. Quanto mais a arte é forçada à resistência contra a vida marcada e estandardizada pelo aparelho de dominação, tanto mais ela evoca o caos: enquanto esquecida, torna-se infelicidade. Daí, a mentira da lamúria sobre o pretenso terror intelectual do modernismo; excede o terror do mundo, ao qual a arte se recusa. O terror de um modo de reacção, que nada suporta além do novo, é benéfico enquanto vergonha da debilidade da cultura oficial. Quem tem de se coibir de afirmar por simples tagarelice que a arte não deveria esquecer os homens, ou de perguntar, perante obras desconcertantes, onde reside a mensagem, deverá com relutância, porventura também sem grande convicção, sacrificar hábitos agradáveis; mas a vergonha pode inaugurar um processo de fora para dentro, que tomará finalmente impossível ao indivíduo aterrorizado balir com os outros, mesmo diante de si próprio.

*

Do conceito estético enfático do novo não se devem separar os procedimentos industriais, que dominam progressivamente a produção material da sociedade; não pode dizer-se, como Benjamin parece ter suposto(2), se a exposição serviu de mediação entre os dois. As técnicas industriais, contudo, repetição de ritmos idênticos e produção repetida do idêntico segundo um modelo, contêm ao mesmo tempo um princípio contrário ao novo. Isso impõe-se na antinomia do novo estético.

*

Assim como não há algo de simplesmente feio, assim como o feio se pode tornar belo mediante a sua função, de igual modo não existe algo de simplesmente belo: é trivial afirmar que o mais belo pôr-do-sol, a mais bela rapariga, fielmente reproduzidos, se podem tornar horríveis. No entanto, no belo e no feio, não se deve suprimir demasiado rapidamente o momento da imediatidade: nenhum amoroso, capaz de perceber as diferenças –, e tal é a condição do amor –, aceitará o estiolamento da beleza da amada. O belo e o feio não devem nem hipostasiar-se nem relativizar-se; a sua relação desvela-se gradualmente e, nesse processo, um torna-se muitas vezes a negação do outro. A beleza é em si, historicamente, o que se liberta na luta.

---

(2) Cf. Walter Benjamin, *ibid.*, pp. 375 e ss.

*

A beleza de certas cidades dá testemunho de quão pouco a subjectividade que produz empiricamente e a sua unidade coincidem com o sujeito estético constitutivo e até com a qualidade estética objectiva. Perúsia e Assis ostentam o mais elevado grau de forma e de consonância do enquadramento, sem que tal tenha sido pretendido ou visionado, embora não se deva subestimar a parte de planificação naquilo que surge organicamente como uma segunda natureza. Essa impressão é favorecida pelo suave arqueamento do monte, pela cor avermelhada das pedras, elementos extra-estéticos, que, como material do trabalho humano, são por si uma das determinantes da configuração. Como sujeito actua aqui a continuidade histórica, verdadeiro espírito objectivo, que se deixa guiar por aquelas determinantes, sem que o arquitecto tenha de o intentar. Este sujeito histórico do belo dirige em larga medida também a produção dos artistas particulares. Mas o que a beleza de tais cidades opera supostamente apenas a partir de fora é o seu interior. A historicidade imanente torna-se manifestação e com ela desdobra-se a verdade estética.

*

A identificação da arte com o belo é insuficiente, e não apenas porque tal identificação é demasiado formal. Naquilo em que a arte se converteu, a categoria do belo representa apenas um momento que, ademais, se transformou intimamente: o conceito de beleza, pela absorção do feio, modificou-se em si sem que, no entanto, a estética o possa dispensar. Na absorção do feio, a beleza é suficientemente forte para se ampliar mediante a sua contradição.

*

Hegel toma primeiro posição contra o sentimentalismo estético que gostaria de decifrar em si o conteúdo da obra de arte, acabando, porém, por decifrá-lo não na própria obra, mas nos seus efeitos. A forma ulterior deste sentimentalismo é o conceito de 'atmosfera', que possui valor de posição histórica. Nada poderia, para bem e para mal, definir melhor a estética de Hegel do que a sua incompatibilidade com o momento da atmosfera ou de consonância com a obra de arte. Ele persiste, como sempre, na rigidez do conceito. Isso produz-se em benefício da objectividade da obra de arte, em detrimento dos seus efeitos e também da sua fachada puramente sensível. O progresso, que ele assim realiza, é pago todavia mediante um elemento estranho à arte, a objectividade é paga por algo de coisal, por um excedente de materialidade. Ameaça ele, ao mesmo tempo, reconduzir a estética ao pré-artístico, ao modo de comportamento concretista do burguês que, no quadro ou no drama, quer ter um conteúdo firme a que se ater e que ele possa agarrar. A dialéctica da arte limita-se, em Hegel, aos géneros e à sua história, mas não é transposta para a teoria da obra de maneira suficientemente radical. Que o belo natural seja inflexível frente à sua determinação pelo espírito leva-o a depreciar bruscamente o que na arte não é espírito enquanto intenção. O seu correlato é a reificação. O correlato do fazer absoluto é sempre o feito enquanto objecto concreto. Hegel despreza o não coisal da arte, que também faz parte do seu conceito oposto ao mundo empírico das coisas. Rejeita-o polemicamente para o belo natural como sua indeterminação indigna. Mas, precisamente neste momento, o belo natural possui alguma coisa que, quando perdido na obra de arte, a repele para o prosaísmo da simples facticidade. Quem, na experiência da natureza, não consegue levar a cabo a separação dos objectos da acção, que constitui o estético, também não é capaz da experiência artística. A ideia de Hegel segundo a qual o belo artístico promana da negação do belo natural e, portanto, deste, deveria sofrer a volta seguinte: o acto que originalmente funda a consciência de um belo tem de se realizar na experiência imediata, se é que não deve já postular o que ele constitui. A concepção do belo artístico comunica com o belo natural: ambos querem restituir a natureza mediante a renúncia à sua simples imediatidade. Recorde-se o conceito de aura de Benjamin: «Convém ilustrar o conceito de aura, acima sugerido para objectos históricos, com a ajuda do conceito da aura dos objectos naturais. Definimos esta última como a única aparição de uma lonjura, por muito próxima que ela esteja. Seguir com os olhos, numa tarde de verão consagrada ao descanso, uma cadeia de montanhas no horizonte ou os contornos de um ramo que projecta a sua sombra sobre o passeante, significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo» (3). O que aqui se chama a aura é familiar à experiência artística sob o nome de atmosfera da obra de arte, na medida em que a correlação dos seus momentos aponta para lá deles e deixa cada momento singular ultrapassar-se a si mesmo. Precisamente este constituinte da arte, que apenas foi distorcido pelo termo existencial e ontológico de 'adequação', é na obra de arte o da sua coisalidade, subtraindo-se à captação do facto físico e, como prova toda e qualquer tentativa de descrição da atmosfera das obras, algo de fugidio, efémero; pode, porém – o que ainda não era possível na época de Hegel – objectivar-se, nomeadamente na forma da técnica artística. O momento aurático não merece, pois, o anátema hegeliano, porque a análise aprofundada pode demonstrá-lo como determinação objectiva da obra de arte. Que a obra de arte aponte para lá de si mesma pertence não só ao seu conceito, mas pode inferir-se da configuração específica de cada obra. Mesmo onde as obras de arte se libertam do elemento atmosférico, segundo um processo inaugurado por Baudelaire, é ele superado nelas enquanto negado e evitado. Mas tal elemento tem justamente na natureza o seu modelo e é nele, mais do que em qualquer outra semelhança coisal, que a obra de arte se aparenta mais profundamente com a natureza. Perceber assim a sua aura na natureza, como Benjamin exige para ilustração do referido conceito, significa divisar na natureza o que faz da obra de arte essencialmente o que ela é. Tal é, porém, a significação objectiva, a que não chega nenhuma intenção subjectiva. Uma obra de arte abre os olhos ao espectador quando exprime enfaticamente algo de objectivo e esta possibilidade de uma objectividade não simplesmente projectada pelo espectador possui o seu modelo na expressão da melancolia ou da serenidade, que se obtém na natureza, quando não é vista como objecto de acção. A lonjura, que Benjamin tanto releva no conceito de aura, é o modelo rudimentar do distanciamento a respeito dos objectos naturais enquanto meios potenciais para fins práticos. O limiar entre a experiência artística e a experiência pré-artística é precisamente o que se situa entre a dominação do mecanismo de identificação e as inervações da linguagem objectiva dos objectos. Assim como o caso típico do pedantismo é o de um leitor que regula a sua relação com as obras de arte pela possibilidade de se identificar com as personagens nelas encontradas, assim também a falsa identificação com a pessoa empírica imediata não passa de pura amusia. Ela é a redução da distância no simultâneo consumo isolante da aura como «algo superior». Sem dúvida, a relação com a obra de arte exige também um acto de identificação: adentrar-se na coisa, co-participar, como diz Benjamin: «respirar a aura». Mas o seu meio é o que Hegel chama a liberdade relativamente ao objecto: o espectador não deve projectar na obra de arte o que nele ocorre para nela se ver confirmado, valorizado e satisfeito; pelo contrário, deve alienar-se na obra de arte, tornar-se semelhante a ela, cumpri-la a partir de si. Outra expressão do mesmo facto: ele tem de se submeter à disciplina da obra e não exigir que a obra de arte lhe dê alguma coisa. Mas o comportamento estético que a tal se esquiva, ficando, pois, cego quanto ao que na obra artística é mais que ela mesma, identifica-se com a atitude projectiva do *terre à terre*, que caracteriza a época actual e priva as obras de arte do seu carácter artístico. Que elas, por um lado, se tornem coisas entre outras coisas e, por outro, receptáculos para a psicologia do espectador, é uma consequência de semelhante fenómeno. Enquanto simples coisas, deixam de falar; tornam-se receptáculos do espectador. Mas o conceito de atmosfera ao qual, segundo o sentido, tanto se contrapõe a estética objectiva de Hegel é insuficiente, porque muda para o seu contrário precisamente o que ele chama o verdadeiro na obra de arte, ao transpô-lo para algo de simplesmente subjectivo, para uma reacção do espectador, e ainda ao representá-lo na própria obra segundo o modelo desta.

---

(3) Cf. Walter Benjamin, *ibid.*, p. 372 ss.

*

'Atmosfera' significava nas obras de arte a mescla turva do seu efeito e da sua composição enquanto algo que ultrapassava os seus momentos particulares. Sob a aparência do sublime, ela restitui as obras de arte à empiria. Enquanto a estética de Hegel possui um dos seus limites na cegueira a respeito deste momento, adquire ao mesmo tempo a sua dignidade ao evitar o obscurecimento entre o sujeito estético e o sujeito empírico.

*

Mais raro é que o espírito, como queria Kant, tenha, perante a natureza, o discernimento da sua própria superioridade, enquanto sua naturalidade congénita. Esse instante move o sujeito às lágrimas, na presença do sublime. A evocação da natureza destrói a relutância da sua autoposição: «Correm as lágrimas, de novo se apossou de mim a terra!» O eu, espiritual, irrompe então do cativeiro para si mesmo. Brilha um pouco da liberdade que a filosofia, num erro culpado, reserva para o contrário, para a soberania do sujeito. O sortilégio com que o sujeito envolve a natureza aprisiona-o também a ele: a liberdade faz-se sentir na consciência da sua semelhança com a natureza. Porque o belo não se submete à causalidade natural imposta pelo sujeito aos fenómenos, o seu domínio é o de uma liberdade possível.

*

Como em qualquer outro domínio social, tão-pouco na arte a divisão do trabalho é simplesmente o pecado original. Quando a arte reflecte os constrangimentos sociais em que está implicada, libertando assim o horizonte da reconciliação, ela é espiritualização; mas esta pressupõe a separação do trabalho manual e do trabalho intelectual. Só pela espiritualização, não mediante o seu carácter natural petrificado, rompem as obras de arte a rede da dominação da natureza e a esta se conformam; só a partir de dentro se pode vir para o exterior. De outro modo, a arte torna-se pueril. Também no espírito subsiste algo do impulso mimético, o *mana* secularizado, o que estabelece o contacto.

*

Em não poucas obras da era vitoriana, não exclusivamente inglesas, a força do sexo e do momento sensual a ele ligado faz-se precisamente sentir através do silêncio; a prova poderia encontrar-se em muitas novelas de Storm. O jovem Brahms, cujo génio ainda não foi reconhecido até hoje, tem passagens de tão avassaladora ternura que só podia ser tão bem expressa por aquele a quem ela foi recusada. Também sob este aspecto é grosseira a equiparação entre expressão e subjectividade. O subjectivamente expresso não precisa de se identificar com o sujeito que se exprime. Em casos muito célebres, será justamente o que o sujeito que se exprime não é; toda a expressão mediatizada pela nostalgia é subjectiva.

*

A satisfação sensorial, por vezes punida de modo ascético e autoritário, tornou-se historicamente a inimiga directa da arte, a eufonia dos sons, a harmonia das cores, a suavidade tornaram-se *kitsch* e marcas distintivas da indústria cultural. O estímulo sensual da arte só se legitima onde, como na *Lulu* de Berg ou em André Masson, é portador ou função do conteúdo, não fim em si mesmo. Uma das dificuldades da arte contemporânea é associar as exigências da coerência em si – que contém sempre elementos expostos como suavidades – à resistência a respeito do momento culinário. Por vezes, a obra exige o culinário, ao passo que paradoxalmente o sensório se lhe recusa.

*

Contudo, mediante a definição da arte como algo espiritual não se nega simplesmente o momento sensual. Também o ponto de vista, de modo nenhum escandaloso para a estética tradicional, segundo o qual só conta esteticamente o que se realiza no material sensual, tem a sua palidez. O que às maiores obras de arte se pode atribuir como poder metafísico foi, durante milénios, confundido com um momento da felicidade sensorial, contra a qual sempre agiu a configuração de formas autónomas. Só graças a esse momento pode a arte, intermitentemente, tornar-se a imagem da felicidade. A mão maternal que, para consolar, acaricia a cabeça proporciona um prazer sensual. Um conteúdo extremamente espiritual transforma-se em sensação física. A estética tradicional, no seu *parti pris* pela manifestação sensual, pressentiu algo que, desde então, se esvaneceu, mas que entendeu de um modo excessivamente imediato. Sem as sonoridades harmoniosas do quarteto, a passagem em Ré bemol maior do movimento lento do op. 59, 1 de Beethoven não teria a força espiritual da consolação: a promessa de uma realidade do conteúdo, que o transforma em conteúdo de verdade, adere à sensualidade. Neste sentido, a arte é materialista tal como toda a verdade na metafísica. O facto de o interdito se estender a esta verdade implica bem a verdadeira crise da arte. Sem a recordação de tal momento, a arte pouco mais seria do que quando se abandona ao sensual, fora sua forma.

*

As obras de arte são coisas que tendem a rejeitar a sua coisalidade. Contudo, o estético e o coisal não se justapõem nas obras de arte de tal modo que o seu espírito surja de uma base genuína. Às obras de arte é essencial que a sua textura coisal, em virtude da sua constituição, faça delas algo de não-coisal; a sua coisidade é o *medium* da sua própria superação. Os dois mediatizam-se: o espírito das obras artísticas elabora-se na sua coisalidade, e a sua coisalidade, a presença das obras, promana do seu espírito.

*

Segundo a sua forma, as obras de arte são igualmente coisas na medida em que a objectivação, que elas se dão a si mesmas, se assemelha a um ser-em-si, a algo que assenta e se determina em si, que possui o seu modelo no mundo empírico das coisas, sem dúvida, em virtude da sua unidade conseguida pelo seu espírito de síntese; só são espiritualizadas através da reificação, o espiritual e o coisal delas estão entre si ligados; o seu espírito, graças ao qual se ultrapassam, é ao mesmo tempo o seu elemento mortal. Sempre em si o tiveram; a reflexão inevitável faz dele a sua preocupação peculiar.

*

Ao carácter coisal da arte estão postos estreitos limites. Nas artes temporais, não obstante a objectivação dos seus textos, sobrevive directamente no carácter momentâneo da sua manifestação o seu elemento não-coisal. Que uma música, um drama sejam escritos é já em si uma contradição; o sensório pode disso fazer a experiência, porque os discursos dos actores no palco facilmente soam a falso, pois devem dizer alguma coisa como se ela lhes ocorresse espontaneamente, quando lhes é imposta pelo texto. Mas a objectivação das notas e dos textos dramáticos não se deve reduzir ao nível da improvisação.

*

A crise da arte, intensificada pela concussão da sua possibilidade, afecta igualmente os seus dois pólos: o seu sentido e assim, finalmente, o conteúdo espiritual, e a expressão e, portanto, o momento mimético. Um depende do outro: não há expressão sem sentido, sem o *medium* da espiritualização; não há sentido sem o momento mimético: sem aquele carácter de linguagem que, hoje, parece estar a morrer.

*

O afastamento estético quanto à natureza dirige-se para esta; a esse respeito o idealismo não se enganou. O *telos* da natureza, em direcção ao qual se ordenam os campos de forças da arte, transforma-a em aparência, em cobertura do que nelas pertence ao mundo exterior das coisas.

*

O aforismo de Benjamin, segundo o qual o paradoxo da obra de arte é que ela apareça(4), não é tão críptico como se pretende. Realmente, toda a obra de arte é um oxímoro. A sua própria realidade parece-lhe irreal, indiferente quanto ao que ela é por essência e, no entanto, sua condição necessária; ela é justamente irreal na realidade, quimera. Os inimigos da arte sempre tal advertiram melhor do que os apologetas, os quais em vão rejeitaram o seu paradoxo fundamental. É impotente a estética que resolve esta contradição constitutiva, em vez de por ela definir a arte. A realidade e a irrealidade das obras de arte não se sobrepõem como estratos, mas nelas tudo de igual modo repassa. A obra de arte só é real enquanto obra de arte, só se basta a si mesma na medida em que é irreal, distinta da empiria, da qual continua, no entanto, a ser uma parcela. Mas o seu elemento irreal – a sua determinação enquanto espírito – só existe na medida em que se tornou real; nada na obra de arte conta que não esteja já na sua forma individuada. Na aparência estética, a obra de arte toma posição perante a realidade, que a nega, ao tornar-se uma realidade *sui generis*. A arte realiza o protesto contra a realidade mediante a sua objectivação.

---

(4) Cf. Walter Benjamin, *ibid.*, p. 549: «Em tudo o que, com razão, se chama belo actua paradoxalmente o facto de ele aparecer.»

*

Por onde quer que o intérprete penetre no seu texto, encontra sempre uma quantidade infinita de desideratos que deveria satisfazer, sem que a satisfação de um prejudicasse o outro; choca com a incompatibilidade entre o que as obras exigem de si e dele; mas os compromissos que daí resultam são nefastos à coisa, através da indiferença do que não foi decidido. A interpretação plenamente adequada é quimérica. Eis o que confere sobretudo à leitura ideal a prioridade sobre o jogo: a leitura, nisso comparável ao contestado triângulo universal de Locke, admite enquanto percepção sensível-não sensível algo como a coexistência do contraditório. Experimenta-se o paradoxo da obra de arte nos cenáculos quando um artista, advertido quase ingenuamente para o problema ou a dificuldade particular de um trabalho em vias de elaboração, responde com um sorriso arrogantemente magoado: é esse justamente o truque. Ele censura aquele que nada sabe da impossibilidade constitutiva e entristece-se acerca da futilidade *a priori* do seu esforço. Tentar, no entanto, uma explicação é a dignidade de todos os virtuosos, apesar do seu exibicionismo e sensacionalismo. A virtuosidade não se deve limitar à reprodução, mas expandir-se vitalmente também na factura; a sua sublimação a tal a obriga. Ela faz aparecer a natureza paradoxal da arte, o impossível como possível. Os virtuosos são os mártires das obras de arte; numerosas execuções de bailarinas e de sopranos coloratura têm um carácter sádico resultante de sofrimentos que tais execuções custaram e revelam mesmo os seus estigmas. Não é por acaso que o nome de artista define ao mesmo tempo o saltimbanco e aquele que recusa todo o efeito, defendendo a ideia presunçosa de a arte satisfazer o seu conceito puro. Embora a logicidade das obras de arte seja também sempre o seu inimigo, uma tal absurdidade, desde há muito contida na arte tradicional e antes de dela se fazer um programa, constitui para a logicidade a instância contrária, a prova de que a sua consequência absoluta se transforma em protesto. Nenhuma rede se encontra estendida por debaixo das obras de arte, que as proteja na sua queda.

*

Se um devir se objectiva na obra de arte e atinge um equilíbrio, essa objectivação nega precisamente o devir e rebaixa-o a um *como se*; eis por que hoje, na sequência da rebelião da arte contra a aparência, contra as formas da sua objectivação, se estabelece a revolta e se tenta pôr um devir imediato, improvisado, no lugar de um devir simplesmente simulado, enquanto, por outro lado, o poder da arte, isto é, o seu momento dinâmico, não existiria sem uma tal fixação e, assim, sem a sua aparência.

*

A duração do efémero, enquanto momento da arte que perpetua ao mesmo tempo a herança mimética, é uma das categorias que datam da pré-história. A própria imagem, antes de toda a diferenciação conteudal, é, segundo o juízo de não poucos autores, um fenómeno de regeneração. Frobenius fala dos Pigmeus que, «no momento do nascer do sol, desenhavam o animal para o fazer ressuscitar no sentido elevado do termo – na manhã seguinte, depois do seu abate e após a unção ritual da imagem com sangue e pêlos... As imagens dos animais representam, pois, imortalizações, apoteoses, e inscrevem-se por assim dizer como astros eternos no firmamento» (5). Parece, porém, que, na pré-história, a constituição da duração está ligada à consciência da sua inutilidade; no espírito da interdição das imagens, semelhante duração era mesmo sentida como uma falta em relação aos vivos. Segundo Resch, reina nos períodos mais antigos «um temor muito vivo de representar os homens» (6). Podia ser-se levado a pensar que as imagens estéticas

---

(5) Cit. Erik Holm, 'Felskunst im südlichen Afrika', in *Kunst der Welt. Die Steinzeit*, Baden-Baden, 1960, pp. 197 ss.

(6) Walther F. E. Resch, 'Gedanken zur stilistischen Gliederung der Tierdarstellungen in der nordafrikanischen Felsbildkunst', in *Paideuma, Mitteilungen zur Kulturkunde*, vol. XI, 1965.

não figurativas foram já muito cedo filtradas pela interdição das imagens, pelo tabu: mesmo o elemento antimágico da arte de origem mágica. Para aí aponta a antiga «destruição ritual das imagens»: pelo menos, deviam «os sinais da destruição assinalar a imagem» para que o animal não mais a «assedie» (7). Esse tabu brota de um medo dos mortos, que também incitou a embalsamá-los a fim de, por assim dizer, os manter em vida. Alguns apadrinham a especulação de que a ideia da duração estética se teria desenvolvido a partir da múmia. Neste sentido vão as investigações de Speiser sobre as esculturas de madeira das Novas Hébridas (8), a que Krause se refere: «A evolução teve lugar das figuras de múmias para a reprodução fiel do corpo nas figuras-máscaras de crânios e, passando pelas cabeças em pilares, para as estátuas de madeira e fetos.» (9) Speiser interpreta esta mudança como a «transição da conservação e da simulação da presença corporal do morto para a significação simbólica da sua presença; assim se deu a transição para a estátua propriamente dita» (10). Essa passagem poderia já ser a transição para a separação neolítica do material e da forma, para a 'significação'. Um dos modelos da arte seria o cadáver na sua forma imóvel e incorruptível. A reificação do outrora vivo ocorreu já nas épocas primitivas, bem como a revolta contra a morte enquanto prática mágica e natural.

*

Ao desaparecimento da aparência na arte corresponde o ilusionismo insaciável da indústria cultural, cujo ponto de fuga Huxley elaborou nos *«feelies»;* a alergia à aparência representa o contraponto da sua omnipotência comercial. A eliminação da aparência é o contrário das representações vulgares do realismo; este é precisamente, na indústria cultural, complementar da aparência.

---

(7) Holm, *op. cit.*, p. 198.

(8) Cf. Felix Speiser, *Ethnographische Materialien aus den Neuen Hebriden und den Banks-Inseln*, Berlim, 1923.

(9) Fritz Krause, 'Maske und Ahnenfigur. Das Motiv der Hülle und das Prinzip der Form', in *Kulturanthropologie*, org. W. E. Mühlmann e E. W. Müller, Colónia e Berlim, 1966, p. 228.

(10) Speiser, *op. cit.*, p. 930.

*

Com a separação auto-reflexiva do sujeito e do objecto, a realidade burguesa, desde o início dos tempos modernos, tem para o sujeito, apesar dos seus limites na sua incompreensibilidade, sempre um vestígio de irreal, de aparente, da mesma maneira que ela se tornou para a filosofia um fantasma de determinações subjectivas. Quanto mais irritante se torna esse carácter de aparência, tanto mais sombriamente a consciência se obstina em eliminar a realidade do real. Por outro lado, a arte afirma-se como aparência, de um modo muito mais enfático do que em fases anteriores, em que ela não se distinguia nitidamente da representação e do relato. Nessa medida sabota a falsa pretensão de realidade do mundo dominado pelo sujeito, do mundo das mercadorias. Aí se cristaliza o seu conteúdo de verdade; ele confere relevo à realidade em virtude da autoposição da aparência. Por conseguinte, a aparência está ao serviço da verdade.

*

Nietzsche exigiu «uma filosofia antimetafísica, mas artística» (11). Isso é o *spleen* baudelaireano e o *Jugendstil,* com um ligeiro absurdo: como se a arte obedecesse à pretensão enfática dessa ordem, se ela não fosse o desdobramento hegeliano da verdade e em si mesma uma parcela daquela metafísica condenada por Nietzsche. Nada de mais antiartístico do que o positivismo consequente. Nietzsche de tudo isso esteve consciente. Que ele tenha deixado por desenvolver essa contradição harmoniza-se com o culto de Baudelaire pela mentira e com o conceito aéreo e quimérico do belo em Ibsen. O iluminista mais consequente não se deixava enganar relativamente ao facto de que a motivação e o sentido da Iluminismo se esvanecem através de conclusões simples. Em vez da autoreflexão do Iluminismo, exercita a violência do pensamento. Esta violência revela que a própria verdade, cuja ideia desencadeia a ilustração, não existe sem aquela aparência que, em nome da verdade, gostaria de extirpar; a arte é solidária deste momento de verdade.

*

A arte visa a verdade, se ela não for imediata; sob este aspecto, a verdade é o seu conteúdo. A arte é conhecimento mediante a sua relação com a verdade; a própria arte reconhece-a, ao fazê-la emergir em si. No entanto, enquanto conhecimento, ela não é nem discursiva nem a sua verdade é o reflexo de um objecto.

*

O relativismo estético e céptico é, por seu lado, uma parcela da consciência reificada; trata-se menos de um cepticismo sombrio quanto à sua própria insuficiência do que de rancor perante a pretensão de verdade da arte, a única que ainda legitima a grandeza das obras de arte, sem cujo feitiço os relativistas raramente possuem a sua competência. O seu comportamento é reificado como aquele que tudo recebe de fora, consumidor, que não adere ao movimento das obras de arte e no qual se levanta obrigatoriamente a questão da verdade. O relativismo é a auto-reflexão do simples sujeito, indiferente e separada da coisa. Dificilmente ele se pretende sério, mesmo no plano estético; a seriedade é-lhe justamente intolerável. Quem, na presença de uma obra moderna, afirma que em geral não é possível proferir um juízo, pensa que a sua incompreensão aniquila a coisa incompreendida. Que homens se enredem em discussões estéticas – seja qual for a posição que assumam perante a estética – prova mais contra o relativismo do que as suas refutações filosóficas: a ideia de verdade estética legitima-se apesar da sua problemática e por meio dela. Contudo, a crítica do relativismo estético tem o seu mais forte apoio no carácter crucial dos problemas técnicos. Sem dúvida, a frase-feita que ocorre automaticamente e segundo a qual a técnica permitiria juízos categóricos, mas nunca a própria arte e o seu conteúdo, opera uma distinção dogmática entre o conteúdo e a técnica. Tão certo é que as obras de arte são mais do que a totalidade dos seus processos técnicos, resumida na palavra «técnica», como patente é que só têm conteúdo objectivo na medida em que ele aparece nelas, o que só acontece em virtude da totalidade da sua técnica. A lógica desta é o caminho para a verdade estética. Não existe decerto nenhuma continuidade entre as regras da escola e o juízo estético, mas a descontinuidade do caminho obedece ainda a uma coacção: as supremas questões da verdade da obra podem traduzir-se em categorias da sua consonância(12). Onde isso não é possível, o pensamento atinge um dos limites da contingência humana, para lá dos do juízo de gosto.

---

(11) Cf. Nietzsche, *Werke in drei Bänden,* org. K. Schlechta, vol. 3, Munique, 1956, p. 481: «Uma visão do mundo antimetafísica, sim, mas artística».

*

A consonância imanente das obras de arte e a sua verdade meta-estética convergem no seu conteúdo de verdade. Ele cairia do céu como a harmonia pré-estabelecida de Leibniz, que precisa do criador transcendente, se o desabrochamento da consonância imanente das obras não estivesse ao serviço da verdade, da imagem de um em-si, que elas próprias não podem ser. Se o esforço das obras de arte é para uma verdade objectiva, esta é-lhes mediatizada pela

---

(12) O *Ensaio sobre Wagner*, na sua totalidade, pretendia apenas mostrar como passar da crítica do conteúdo de verdade para a crítica dos factos tecnológicos e da sua fragilidade.

realização da sua própria legalidade. O fio de Ariadne que as guia na obscuridade da sua interioridade é que elas satisfazem tanto melhor à verdade quanto mais a si mesmas se bastarem. Não se trata, porém, de uma auto-ilusão. Com efeito, a sua autarcia provém do que elas próprias não são. A pré-história das obras de arte é a introdução das categorias do real na sua aparência. Tais categorias, porém, não só se movem de acordo com as leis dessa aparência na autonomia da obra, mas conservam a sua orientação constante, que receberam do exterior. A questão a seu respeito é como é que a verdade do real se tornou a sua própria verdade. Um dos critérios é a sua inverdade. A sua pura existência critica a do espírito, que apenas organiza o seu outro. O que socialmente é falso, frágil, ideológico comunica-se à estrutura das obras de arte como frágil, indeterminado e insuficiente. Com efeito, o próprio modo de reacção das obras de arte, a sua objectiva «atitude perante a objectividade», permanece uma posição relativamente à realidade(13).

*

A obra de arte é ela mesma e, ao mesmo tempo, um outro diverso de si própria. Semelhante alteridade desorienta, porque o elemento meta-estético constitutivo se evapora, logo que se imagina arrancá-lo ao estético e mantê-lo isolado.

---

(13) O *Ensaio sobre Wagner* esforçava-se, na obra de um artista significativo, por evidenciar a mediação do meta-estético e do artístico. Em muitas secções, orientava-se ainda demasiado pelo elemento psicológico no artista; no entanto, a sua intenção era chegar a uma estética material, que fizesse falar as categorias autónomas da arte, sobretudo as categorias formais, no plano do conteúdo e no plano social. O livro interessa-se pelas mediações objectivas, que constituem o conteúdo de verdade da obra, não pela génese nem pelas analogias. A sua intenção era filosófico-estética, não sociológico-cognoscitiva. O que em Wagner irritava o gosto de Nietzsche, o ouropel, o patético, o afirmativo e o demasiado persuasivo até aos fermentos mais profundos da técnica de composição, identifica-se com a ideologia social, que os textos proclamam. A reflexão de Sartre, segundo a qual é impossível escrever bons romances do ponto de vista do anti-semitismo (Jean-Paul Sartre, *Was ist Literatur? Ein Essay*, trad. de H. G Brenner, Hamburgo, 1958, p. 41), aplica-se exactamente a este estado de coisas.

*

A recente tendência histórica para se afastar do sujeito – pelo menos, da sua manifestação – e pôr o centro de gravidade na coisa continua a minar a distinção entre as obras de arte e o ente real, não obstante a origem subjectiva dessa tendência. As obras adquirem cada vez mais uma existência de segundo grau, sem terem em si janelas para o humano. A subjectividade esvanece-se nas obras de arte enquanto instrumento da sua objectivação. A imaginação subjectiva, de que as obras de arte habitualmente necessitam, revela-se como retorno de um elemento objectivo ao sujeito, da necessidade de traçar apesar de tudo a linha de demarcação da obra artística. A imaginação é que constitui tal capacidade. Ela projecta algo que assente em si mesmo não concebe arbitrariamente formas, pormenores, fábulas ou seja, o que for. A verdade da obra de arte, porém, só pode ser representada como um elemento transubjectivo que é legível no em-si subjectivamente imaginado. A sua mediação é a obra de arte.

*

A mediação entre o conteúdo das obras de arte e a sua composição é a mediação subjectiva. Não consiste apenas no trabalho e no esforço de objectivação. Ao que se eleva sobre a intenção subjectiva e não é dado na sua arbitrariedade corresponde, no sujeito, um elemento objectivo análogo: as suas experiências, na medida em que têm o seu lugar para lá da vontade consciente. As obras de arte são sedimentos de imagens sem imagem e essas experiências ridicularizam a reprodução objectivante. Viver e registar tais experiências é o caminho subjectivo para o conteúdo de verdade. O único conceito adequado de realismo, ao qual nenhuma arte hoje

se pode esquivar, seria a fidelidade indefectível a essas experiências. Na medida em que elas vão bastante longe, dizem respeito a constelações históricas por trás da fachada da realidade e da psicologia. Assim como a interpretação da filosofia tradicional deve ir à raiz das experiências, as únicas que motivam o aparelho categorial e as correlações dedutivas, assim também a interpretação das obras de arte força ao cerne experiencial vivido subjectivamente e indo além do sujeito; ela obedece assim à convergência da filosofia e da arte no conteúdo de verdade. Enquanto este é o que as obras em si dizem, para lá da sua significação, ele impõe-se em virtude de as obras de arte registarem experiências históricas na sua configuração, e isso só é possível através do sujeito: o conteúdo de verdade não é nenhum em-si abstracto. A verdade de obras significativas da falsa consciência reside no gesto com que apontam para o estado dessa consciência – enquanto algo a que não se podem esquivar –, e não em terem imediatamente por conteúdo a verdade teórica, embora a pura representação da falsa consciência avance irresistivelmente para uma consciência verdadeira.

*

A afirmação de que o conteúdo metafísico do movimento lento do *Quarteto op. 59, n.º 1* de Beethoven não é verdadeiro deve ter em conta a objecção de que nele é verdadeira a nostalgia, embora se esvaia impotente no nada. Se se replicar que, na passagem em Ré bemol maior, não se exprime a nostalgia, então isso apresenta um tom apologético e suscita a resposta seguinte: parecer ele verdadeiro é produto da nostalgia e a arte em geral nada constitui de diferente. Poder-se-ia responder que este argumento provém do arsenal da razão subjectiva vulgar. A automática *reductio ad hominem* é demasiado simples e fácil para explicar suficientemente o que aparece de modo objectivo. É simplista apresentar esta excessiva facilidade como uma profundidade sem ilusão, só porque é negatividade rigorosa, ao passo que a capitulação em face de tal aberração permite inferir a identificação com ela. Surda é ela em relação ao fenómeno. A força da passagem beethoveniana é precisamente o seu distanciamento do sujeito; garante a cada compasso o selo da verdade. O que outrora, mediante uma fórmula irrecuperável, se chamava autêntico na arte, e de que Nietzsche gostava ainda de fazer objecto de pensamento, queria designar isso.

*

O espírito das obras de arte não é o que significam, não é o que querem, mas o seu conteúdo de verdade. Ele poder-se-ia circunscrever como o que nelas aparece enquanto verdade. O segundo tema do *Adágio* da *Sonata em Ré menor op. 31, n.º 2* de Beethoven não é nem uma melodia simplesmente bela – há decerto melodias mais vigorosas, mais perfiladas e também mais originais –, nem se caracteriza pela sua absoluta expressividade. Apesar de tudo, a entrada desse tema pertence ao que há de mais imponente e aí se delineia o que é possível chamar o espírito da música de Beethoven: esperança, com um carácter de autenticidade, fenómeno estético, que ele encontra ao mesmo tempo para lá da aparência estética. Este fenómeno que se manifesta para lá da sua aparência é o conteúdo de verdade estético; o que na aparência não é aparência. O conteúdo de verdade é tão pouco efectivo, tão pouco factual, entre outras coisas numa obra de arte como, inversamente, é independente da sua aparição. O primeiro complexo de temas desse movimento, de uma beleza já extraordinária e expressiva, é composto por um hábil mosaico de formas contrastadas, muitas vezes dissociadas pela sua posição, embora quanto aos motivos constituam um conjunto. A atmosfera deste complexo, que outrora se teria chamado a tonalidade anímica aguarda, como qualquer estado de espírito, um acontecimento que se torna acontecimento, antes do seu arrebatamento. Vem, depois, o tema em Fá maior, com um gesto ascendente num movimento de fusas. Após este canto sombrio que em si mesmo se resolve, a melodia aguda assim acompanhada e composta pelo segundo tema adquire o seu carácter, simultaneamente de reconciliação e de promessa. O elemento transcendente não existe sem o elemento que ele transcende. O conteúdo de verdade é mediatizado pela configuração, não no seu exterior, mas também não é imanente a ela e aos seus elementos. Eis o que, sem dúvida, se cristalizou como ideia de toda a mediação estética. Ela é aquilo por cujo intermédio as obras de arte participam em si mesmas do seu conteúdo de verdade. A senda da mediação pode construir-se na estrutura das obras de arte, na sua técnica. O seu conhecimento leva à objectividade da própria coisa, que é garantida pela coerência da configuração. Mas, esta objectividade, em última análise, só pode ser o conteúdo de verdade. Cabe à estética delinear a topografia desses momentos. Na obra autêntica, o domínio de um elemento natural ou material constitui o contraponto do que é dominado, que acede à linguagem mediante o princípio dominador. Esta relação dialéctica tem por resultado o conteúdo de verdade das obras.

*

O espírito das obras de arte é o seu comportamento mimético objectivo: oposto à mimese e, simultaneamente, sua forma na arte.

*

Tão pouco fácil é eliminar como aceitar a imitação enquanto categoria estética. A arte objectiva o impulso mimético. Fixa-o e exterioriza-o na sua imediatidade, e também o nega. A imitação dos objectos tira de semelhante dialéctica da objectivação a consequência fatal. A realidade objectivada é o correlato da mimese objectivada. A reacção ao não-eu torna-se imitação sua. A própria mimese submete-se à objectivação, esperando em vão superar a ruptura entre a consciência objectivada e o objecto. Ao querer transformar-se num outro, semelhante ao objecto, a obra de arte torna-se dele dissemelhante. Só na auto-alienação mediante a imitação é que o sujeito se fortifica de modo a sacudir o sortilégio da imitação.

Durante milénios, as obras de arte conheceram-se como imagens de alguma coisa; a história, os seus críticos, revelaram que isso não é a sua essência. Não há Joyce sem Proust e não há Proust sem Flaubert, para o qual olhava com altania. Foi através da imitação, não fugindo dela, que a arte conseguiu a sua autonomia; nela adquiriu os meios da sua liberdade.

*

A arte tão-pouco é reflexo como conhecimento de um objecto; de outro modo, degradar-se-ia para aquele duplicado cuja crítica Husserl tão energicamente levou a cabo no domínio do conhecimento discursivo. A arte adere gestualmente à realidade para, ao seu contacto, se virar convulsivamente para trás. Os seus caracteres são as marcas deste movimento. A sua constelação na obra artística é a escrita cifrada da essência histórica da realidade, não o seu reflexo. Semelhante comportamento aparenta-se ao mimético. As próprias obras de arte, que se apresentam como cópias da realidade, só o são de uma maneira periférica; transformam-se numa realidade segunda ao reagirem à primeira; reflexão subjectiva, independentemente de se os artistas reflectiram ou não. Só a obra de arte que se toma um em-si não figurativo [concerne à essência e, para isso, precisa da dominação estética da natureza já desenvolvida] (14).

*

Se imperasse a lei de que os artistas não sabem o que é uma obra de arte, então isso colidiria hoje com a inalterabilidade da reflexão na arte; de outro modo, dificilmente a reflexão seria concebível a não ser através da consciência dos artistas. Na realidade,

---

(14) A frase entre parêntesis recto está riscada no manuscrito, sem que, por outro lado, tenha sido completada. (N. do Editor alemão).

esse não-saber torna-se muitas vezes uma mancha na *oeuvre* de artistas importantes, sobretudo em zonas culturais em que a arte tem ainda em parte o seu lugar; o não-saber, enquanto falta de gosto, torna-se carência imanente. O ponto zero entre o não-saber e a reflexão necessária é, no entanto, a técnica. Não só ela permite, mas exige esta reflexão sem, no entanto, destruir a obscuridade frutuosa das obras mediante o recurso ao conceito genérico.

*

O carácter enigmático é o estremecimento enquanto lembrança, não como presença corporal.

*

A arte do passado não coincidia nem com o seu momento cultual nem simplesmente a ele se opunha. Soltou-se dos objectos de culto por um salto em que o momento cultual modificado é ao mesmo tempo transformado e esta estrutura alargada reproduz-se em todas as fases da sua história. Toda a arte contém elementos em virtude dos quais corre o risco de perder de vista o seu conceito difícil e precário, a epopeia enquanto historiografia rudimentar, a tragédia enquanto imitação de uma intriga, a imagem mais abstracta enquanto modelo ornamental ou o romance realista enquanto ciência social antecipada, enquanto reportagem.

*

O carácter enigmático das obras de arte permanece intimamente unido à história. Foi através dela que outrora elas se tornaram enigmas, através dela o tornam incessantemente a ser e, inversamente, só ela, que lhes conferiu autoridade, afasta para longe a questão penosa da sua *raison d'être*.

*

As obras de arte são arcaicas na época do seu emudecimento. Mas, ao deixarem de falar, é o seu próprio silêncio que fala.

*

Nem toda a arte de vanguarda traz em si as marcas do assombro; estas aparecem mais fortemente onde toda a relação da *peinture* ao objecto, da dissonância à consonância realizada e negada, não é interrompida: os choques da pintura de Picasso foram desencadeados pelo princípio da deformação. Não se verificam perante muitas obras abstractas e construtivistas; é difícil dizer se é a força de uma realidade ainda não realizada, menos angustiante, que nela está em acção, ou se – como se pode provar – a harmonia do abstracto é enganadora, tal como a euforia social nos primeiros decénios a seguir à catástrofe europeia; também no domínio estético semelhante harmonia parece estar em declínio.

*

Os problemas da perspectiva, outrora o agente decisivo da pintura, podem nela surgir de novo, mas libertos de toda a figuratividade. Dever-se-ia até perguntar se, no plano visual, algo de absolutamente inobjectal será em geral representável; se em tudo o que aparece, mesmo na mais extrema redução, não estarão ocultos vestígios do mundo objectivo; tais especulações tornam-se falsas logo que são exploradas para quaisquer restaurações. O conhecimento tem o seu limite subjectivo no facto de um sujeito cognoscente só dificilmente conseguir resistir à tentação de extrapolar o futuro a partir da própria situação. O tabu sobre os invariantes é, porém, ao mesmo tempo um tabu que impede semelhante extrapolação. Contudo, é tão difícil descrever positivamente o futuro como projectar invariantes; a estética concentra-se nos postulados do instante.

*

Assim como não se deve definir o que é uma obra de arte, assim também a estética não pode negar a necessidade de tal definição, se é que não quer faltar à sua promessa. As obras de arte são imagens que nada copiam e, por isso, são também sem imagem; essência como aparição. Carecem dos predicados dos arquétipos platónicos, tais como as cópias, sobretudo do da eternidade; são totalmente históricas. O comportamento pré-artístico, que mais se aproxima da arte e a ela conduz, consiste em transformar a experiência numa experiência de imagens; como afirmou Kierkegaard: o que eu saqueei são imagens. As obras de arte são objectivações suas, objectivações da mimese, esquemas da experiência que se identificam com o sujeito da experiência.

*

As formas da chamada arte inferior, como o número de circo em que, no fim, todos os elefantes se levantam sobre as patas traseiras levando na sua tromba uma bailarina imobilizada numa pose graciosa, são arquétipos não intencionais do que a filosofia da história decifra na arte, a partir de cujas formas monstruosas se podem ler tantas coisas sobre o seu mistério oculto, sobre aquilo a cujo respeito nos engana o nível estabelecido de uma vez por todas, que reduz a arte a uma forma já solidificada.

*

A beleza é o êxodo do que se objectivava no reino dos fins, a partir deste.

*

A ideia de uma objectividade não objectivada e, por conseguinte, também não adequadamente apresentável em intenções, brilha na finalidade estética e na ausência de finalidade da arte. Mas ela só a recebe através do sujeito, por meio da racionalidade de que brota a finalidade. A arte é uma polarização: a sua faísca salta da subjectividade que se aliena, que imerge em si mesma, para o que não é organizado pela racionalidade, para o bloco entre o sujeito e o que a filosofia outrora chamava o em-si. Ela é incomensurável com o domínio intermediário, com o dos seus constituintes.

*

A finalidade sem fim de Kant é um princípio que da realidade empírica, do reino dos fins ligado à autoconservação, emigra para um domínio a esta subtraído, o domínio outrora sacral. A finalidade das obras de arte é dialéctica enquanto crítica da posição prática dos fins. Toma partido pela natureza oprimida; a isso deve ela a ideia de uma finalidade diversa da que é posta pelo homem; sem dúvida, tal ideia foi eliminada pela ciência da natureza. A arte é salvação da natureza ou imediatidade graças à sua negação, mediação perfeita. Aparenta-se ao não-dominado através da dominação ilimitada do seu material; eis o que se oculta no oxímoro kantiano.

*

A arte, cópia da dominação do homem sobre a natureza, nega ao mesmo tempo esta natureza através da reflexão e para ela propende. A totalidade subjectiva das obras de arte não permanece a que foi imposta ao outro, mas, na sua distância relativamente ao outro, torna-se a sua reconstituição imaginativa. Neutralizada esteticamente, a dominação da natureza renuncia a seu poder. Na aparência da reconstituição do outro, mutilado na sua própria forma, ela torna-se modelo de algo não mutilado. A totalidade estética é a antítese da totalidade não verdadeira. Se, como afirmou

Valéry, a arte só quer dever-se a si mesma, é porque gostaria de se tornar alegoria de um em-si, do não-dominado, do não-ligado. Ela é o espírito que se nega em virtude da constituição do seu domínio próprio.

*

A prova de que a dominação da natureza não é um acidente da arte, nem um pecado original mediante a amálgama subsequente com o processo civilizacional, é que, pelo menos, as práticas mágicas dos povos primitivos trazem em si, indiferenciado, o elemento de dominação da natureza. «O efeito profundo da imagem do animal explica-se apenas pelo facto de que a imagem, nas suas características distintivas, exerce psicologicamente o mesmo efeito que o próprio objecto e, assim, o homem, na sua metamorfose psicológica, julga experimentar uma acção mágica. Por outro lado, do facto de uma imagem estar inteiramente submetida ao seu poder, deriva uma crença na obtenção e na dominação do animal representado; a imagem aparece-lhe, pois, como um meio de exercer o seu poder sobre o animal» (15). A magia é uma forma rudimentar do pensamento causal que, em seguida, liquida a magia.

*

A arte é comportamento mimético que, para a sua objectivação, dispõe da mais avançada racionalidade – enquanto domínio do material e dos procedimentos técnicos. Com esta contradição, tal comportamento responde assim à contradição da própria *ratio*. Se o *telos* da razão fosse uma realização necessariamente não racional em si – a felicidade é inimiga da racionalidade, fim, dela precisando, porém, como meio –, a arte transformaria em coisa própria este *telos* irracional. Para isso, serve-se da racionalidade plena dos seus diversos processos, enquanto no alegadamente «mundo técnico», prisioneira das relações de produção, ela própria permanece irracional. A arte é medíocre, na era técnica, quando acerca desta ilude enquanto relação social, como mediação universal.

---

(15) Katesa Schlosser, *Der Signalismus is der Kunst der Naturvölker Biologisch-psychologische Gesetzlichkeiten in den Abweichungen von der Norm des Vorbildes,* Kiel, 1952, p. 14.

*

A racionalidade das obras de arte tem por objectivo a sua resistência à existência empírica: organizar racionalmente as obras de arte significa elaborá-las rigorosamente em si. Elas contrastam assim com o que lhes é exterior, com o lugar da *ratio* dominadora da natureza, da qual provém a razão estética, e convertem-se num para-si. A oposição das obras de arte à dominação é mimese desta. Elas devem assemelhar-se ao comportamento dominador para produzir algo de qualitativamente diferente do mundo da dominação. Mesmo a atitude imanentemente polémica das obras de arte perante o existente assume em si o princípio ao qual aquela se submete e o desqualifica em simples ente; a racionalidade estética quer reparar os danos causados no exterior pela racionalidade dominadora da natureza.

*

A proscrição do momento arbitrário, dominador, na arte não visa a dominação mas o seu resgate, em virtude de o sujeito se pôr a si e o seu outro ao serviço do não-idêntico.

*

A categoria da configuração, enquanto penosamente autónoma, apela para a textura. Mas a obra de arte tem tanto mais altura, é

tanto mais articulada, quanto menos se decide do seu ordenamento. Estruturação significa não-estrutura.

*

As obras de arte integralmente construídas da modernidade revelam abruptamente a insuficiência da logicidade e da imanência formal; para satisfazer o seu conceito, devem despistá-lo; é o que afirmam as notas do *Diário* de Klee. Uma das tarefas no artista que visa realmente um extremo é, por exemplo, realizar a lógica do «ir até ao fim» – um compositor como Richard Strauss foi a este respeito estranhamente insensível – e, de novo, interrompê-la, suspendê-la, para lhe tirar o seu carácter mecânico, tristemente previsível. A exigência de se conformar com a obra é a necessidade de nela se empenhar de modo a que não se transforme numa máquina infernal. Talvez os gestos de intervenção com que, em Beethoven, costumam começar, à maneira de um acto voluntário, passagens das suas obras tardias, sejam testemunhos precoces de uma tal experiência. O instante fecundo da obra de arte transforma-se no seu instante mortal.

*

A diferença entre a logicidade estética e a lógica discursiva poder-se-ia ilustrar em Trakl. A série das imagens – *«Wie schön sich Bild an Bildchen reiht»* – não constitui decerto uma coerência de sentido segundo o procedimento da lógica e da causalidade, tal como ele impera no domínio apofântico, especialmente no dos juízos existenciais, apesar do *«es ist»* de Trakl; o poeta escolhe-o como *paradoxon,* ele deve dizer que *é o que não é*. Contudo, apesar da aparência de associação, as suas texturas não se entregam sem mais à sua propensão. Indirecta e implicitamente intervêm categorias lógicas como a da curva musical ascendente ou descendente dos momentos particulares, a da repartição dos valores, da relação entre características como composição, desenvolvimento, conclusão. Os elementos que constituem as imagens participam em tais categorias formais, mas só se legitimam em virtude dessas relações. Organizam os poemas e elevam-nos acima da contingência da simples inspiração. A forma estética possui a sua racionalidade também no acto de associação. A maneira como um instante arrasta outro oculta algo da força da coerência que, na lógica e na música, exigem imediatamente as conclusões. Trakl, numa carta a um imitador importuno, falou efectivamente dos meios que adquirira; nenhum desses meios dispensa o momento de logicidade.

*

Estética da forma e estética do conteúdo. – No conflito, a estética do conteúdo leva, ironicamente, a melhor em virtude de o valor das obras e da arte em geral, que é o seu fim, não estar ligada à forma, mas ao conteúdo. Mas ele só existe devido à forma estética. Se a estética deve nuclearmente tratar da forma, adquire um conteúdo ao tornar as formas eloquentes.

*

Não há que negar simplesmente os resultados da estética formal. Embora eles não cheguem à experiência estética total, actuam nela, contudo, determinações formais como as proporções matemáticas, a simetria; também categorias formais dinâmicas, por exemplo, a tensão e o equilíbrio. Sem a sua função, grandes obras do passado seriam tão pouco compreensíveis como hipostasiáveis enquanto critérios. Foram sempre apenas momentos inseparáveis do seu conteúdo e da sua diversidade; jamais tiveram imediatamente valor em si, mas apenas em relação ao que assumiu uma forma. Elas são paradigmas da dialéctica. Modificam-se em função do formado; com a radicalização da arte moderna, modificam-se totalmente através da negação: agem indirectamente em virtude de serem evitadas e de lhes ser retirada a sua força; prototípica é a relação às regras tradicionais da composição pictural desde Manet, que Valéry não deixou de notar. Toma-se consciência das regras na resistência da obra específica ao seu *diktat*. Uma categoria como a das proporções na obra de arte só tem sentido por ela incluir em si também o derrube das proporções, portanto, o seu movimento próprio. Mediante tal dialéctica, restabeleceram-se – até ao cerne da modernidade – as categorias formais num nível superior; a essência da dissonância era a harmonia, a essência das tensões era o equilíbrio. Isso seria inconcebível, se as categorias formais não tivessem sublimado o conteúdo. O princípio formal, segundo o qual as obras de arte deveriam ser tensão e equilíbrio, regista o conteúdo antagonista da experiência estética, o de uma realidade irreconciliada, que, no entanto, quer a reconciliação. Também as categorias formais estáticas, como a da secção de ouro, são um material solidificado, o material da própria reconciliação; desde sempre, a harmonia nas obras de arte só tinha valor como resultado, enquanto simplesmente posta e afirmada era já sempre ideologia, até que a harmonia previamente conseguida se tornou homeóstase. Inversamente, tudo o que é material na arte se desenvolveu, por assim dizer enquanto *a priori* da arte, através da aquisição de forma e foi, em seguida, transferido para as categorias formais abstractas. Estas, por seu turno, modificaram-se na sua relação com o seu material. Dar forma significa realizar adequadamente esta modificação. É possível que o conceito de dialéctica na arte se explique assim de modo imanente.

*

A análise formal da obra de arte e o que nesta se chama forma só têm sentido na relação com o seu material concreto. A construção das mais perfeitas diagonais, dos eixos e das linhas de fuga de um quadro, a melhor economia dos motivos de uma música permanece sem valor enquanto não se desenvolver especificamente a partir deste quadro ou desta composição. Nenhum outro uso do conceito de construção na arte seria legítimo; de outro modo, a arte transformar-se-ia inevitavelmente em fetiche. Algumas análises contêm tudo, menos a razão por que um quadro ou uma música se dizem belos, ou a proveniência simples do seu direito à existência. Tais procedimentos dizem efectivamente respeito à crítica do formalismo estético. Não deve, porém, ficar-se na convicção geral da reciprocidade de forma e conteúdo, importa antes desenvolver esta reciprocidade em pormenor – os elementos formais, remetendo de cada vez para o conteúdo, conservam igualmente a sua tendência conteudal. O materialismo vulgar e o não menos vulgar classicismo coincidem no erro de que existe uma qualquer forma pura. A doutrina oficial do materialismo passa por alto a dialéctica do próprio carácter fetichista da arte. Precisamente, onde a forma parece emancipada de todo o conteúdo pré-estabelecido, as formas tiram de si a expressão e o conteúdo próprios. Em algumas das suas obras, o surrealismo, em especial Klee, actuou desta maneira: os conteúdos que se depositaram nas formas aparecem com o tempo. Foi o que aconteceu ao *Jugendstil*, no seio do surrealismo, que dele polemicamente se dissociara. No plano estético, o *solus ipse* percebe o mundo, que é o seu e que o isola no *solus ipse:* no mesmo instante em que ele rejeita as convenções do mundo.

*

O conceito de tensão liberta-se da suspeita de formalismo quando, ao denunciar experiências dissonantes ou relações antinómicas na coisa, designa o momento preciso da «forma», no qual esta se torna conteúdo em virtude da relação ao seu outro. Mediante a sua tensão interna, a obra define-se como um campo de forças mesmo na suspensão da sua objectivação. Ela é tanto a totalidade das relações de tensão como a tentativa de as resolver.

*

Deve objectar-se imanentemente às doutrinas matemáticas da harmonia que os fenómenos estéticos não se deixam matematizar. Na arte, igual não quer dizer igual. Foi o que se tornou evidente na música. O retorno de partes análogas da mesma duração não cumpre o que o conceito abstracto de harmonia promete: cansa em vez de satisfazer ou, para empregar uma expressão menos subjectiva, é demasiado longo na forma; Mendelssohn foi, provavelmente, um dos primeiros compositores a conformar-se com uma tal experiência, que se prosseguiu até à autocrítica da escola serial quanto às correspondências mecânicas. Semelhante autocrítica reforça-se com a dinamização da arte, com o *soupçon* relativamente a toda a identidade que não se transforma em não-idêntico. Pode arriscar-se a hipótese de que as diferenças muito conhecidas do «querer da arte» no barroco visual da Renascença foram inspiradas pela mesma experiência. Todas as relações aparentemente naturais e, portanto, abstractas e invariantes, para se tornarem meios estéticos, se submetem necessariamente a modificações logo que entram na arte; a modificação da série dos harmónicos naturais pela tonalidade temperada constitui disso o exemplo mais drástico. Na maior parte dos casos, estas modificações atribuem-se ao momento subjectivo, que não poderia suportar a rigidez da ordenação imposta e heterónoma do material. Mas, por seu lado, esta interpretação plausível permanece ainda muito longe da história. Muitas vezes, aos chamados materiais e relações naturais só em última instância se recorre na arte, num espírito polémico contra o tradicionalismo inconsistente e de pouca credibilidade burguês. A matematização e a desqualificação dos materiais artísticos e dos procedimentos elaborados, por assim dizer, a partir deles são, de facto, realizações do sujeito emancipado, da «reflexão» que, em seguida, contra elas se revolta. Os procedimentos primitivos nada disso conhecem. O que na arte passa por dado ou lei natural não é algo de original, mas tornou-se intra-estético, mediatizado. Semelhante natureza na arte não é aquela para que ela tende. Foi projectada nela pelas ciências da natureza a fim de compensar a perda de estruturas pré-estabelecidas. O que surpreende no impressionismo pictural é a modernidade do elemento quase natural ligado à fisiologia da percepção. Eis por que uma segunda reflexão requer a crítica de todos os momentos naturais autónomos; desaparecem, tal como vieram. Depois da Segunda Guerra Mundial, a consciência, na ilusão de poder começar de novo, sem que a sociedade tivesse sido transformada, aderiu a fenómenos supostamente originais; eles são tão ideológicos como os quarenta *Marcos* da nova moeda por pessoa, com os quais a economia seria inteiramente reconstruída. O *Kahlschlag* é uma máscara do estado de coisas existente; o que é diferente não esconde a sua dimensão histórica. Não é que na arte não existam relações matemáticas. Mas elas só podem ser apreendidas em relação com uma forma historicamente concreta, nunca hipostasiadas.

*

O conceito de homeóstase, equilíbrio de tensões que só se estabelece na totalidade de uma obra de arte, está provavelmente ligado ao instante em que a obra de arte se torna visivelmente autónoma: é o instante em que a homeóstase, se não se constitui imediatamente, se torna pelo menos previsível. O descrédito, que assim cai sobre o conceito de homeóstase, corresponde à crise desta ideia na arte contemporânea. No ponto preciso em que a obra de arte se possui, está segura de si e da sua coerência intrínseca, tudo se desarranja, porque a autonomia afortunadamente conseguida sela a sua reificação e a priva do carácter de abertura, que de novo pertence à sua própria ideia. Nos tempos heróicos do expressionismo, pintores como Kandinsky aproximaram-se muito de tais reflexões, por exemplo, ao observarem que um artista, que julga ter encontrado o seu estilo, já está perdido. O estado de coisas, porém, não é tão subjectivo e psicológico, como outrora se pensava, mas funda-se numa antinomia da própria arte. A abertura, a que ela tende, e o fechamento – «perfeição» –, através do qual se aproxima do ideal do em-si, do não preparado, da representação da abertura, são incompatíveis.

*

A obra de arte é uma resultante: tem, pois, o momento de nela nada restar de morto, de não-elaborado, de não-formado; e a sensibilidade a este respeito é igualmente um momento decisivo de toda a crítica; daí depende tanto a qualidade de toda a obra de arte como também esse momento se atrofia sempre que o raciocínio filosófico-cultural flutua livremente por cima das obras. O primeiro olhar que desliza sobre uma partitura, o instinto que, diante de um quadro, julga da sua qualidade, é acompanhado pela consciência da estruturação integral, pela sensibilidade ao espontâneo que, muitas vezes, coincide com o que a convenção inflige às obras de arte e a vulgaridade lhos atribui possivelmente como seu elemento transubjectivo. Quando as obras de arte suspendem o princípio da sua estruturação e se abrem à espontaneidade, reflectem também justamente o postulado da sua elaboração integral. São verdadeiramente elaboradas as obras em que a mão modeladora trata o material com a máxima delicadeza; esta ideia é encarnada exemplarmente pela tradição francesa. Uma boa música caracteriza-se por nela nenhum compasso ser inútil, soar a oco, por nenhum estar isolado por si mesmo no interior das barras do compasso, da mesma maneira que nenhum som instrumental aparece que, como dizem os músicos, não seja «ouvido», tirado do carácter específico do instrumento por uma sensibilidade subjectiva, de que depende a passagem. Deve poder ouvir-se completamente a combinação instrumental de um conjunto; a fraqueza objectiva da música antiga era ela não permitir ou, então, só abruptamente, essa mediação. A dialéctica feudal do senhor e do servo refugiou-se nas obras de arte, cuja pura existência tem algo de feudal.

*

O antigo e idiótico verso de cabaré – «O amor é tão erótico» – provoca a variação de que a arte seria tão estética e isso, enquanto memento do que é recalcado pelo seu consumo, deve tomar-se muito a sério. A qualidade de que aqui se trata revela-se antes de todo o acto de leitura, mesmo da leitura da música: leitura do vestígio que a estruturação deixa em todo o estruturado sem violência: o elemento de reconciliação da cultura na arte inerente mesmo ao protesto mais veemente. É o que ressoa na palavra «*métier*»; eis por que não pode simplesmente traduzir-se por «*Handwerk*». A relevância deste momento intensificou-se possivelmente na história da modernidade; falar a este respeito de Bach seria, em certa medida, um anacronismo, não obstante o seu elevadíssimo nível formal; também não convirá a Mozart e Schubert, nem certamente a Bruckner, mas sim, em contrapartida, a Brahms, Wagner, e já Chopin. Hoje, esta qualidade constitui a *diferentis specifica* relativamente à vulgaridade crescente e um critério de mestria. Nada pode ficar no estado bruto, a coisa mais simples deve trazer esse vestígio civilizacional. Ela é o aroma da arte na obra artística.

*

Também o conceito do ornamental, contra o qual se revolta a objectividade, possui a sua dialéctica. Que o barroco é decorativo é uma afirmação nula. Ele é *decorazione assoluta,* como se esta se tivesse emancipado de todo o fim, mesmo do teatral, e tivesse desenvolvido a sua própria lei formal. Ela deixa de decorar seja o que for, mas é mera decoração; eis porque troça da crítica feita à decoração. Perante as obras barrocas de alta dignidade, as objecções contra o estuque são em parte grosseiras: o material maleável harmoniza-se perfeitamente com o *a priori* formal da decoração absoluta. Através da sublimação incessante, o grande teatro do mundo, o *theatrum mundi,* transformou-se, em tais obras, no *theatrum dei,* o mundo sensível em espectáculo para os deuses.

*

Se o espírito burguês artesanal esperava da solidez das coisas que elas, desafiando o tempo, se pudessem transmitir, essa ideia de permanência passou-se para a estruturação rigorosa dos *objets d'art.* No âmbito da arte, nada deve permanecer no estado bruto; isso reforça a impermeabilidade das obras à simples empiria. Ela associa-se à ideia da protecção das obras de arte perante a sua precariedade. Paradoxalmente, as virtudes estéticas burguesas, como a de permanência, emigraram para a arte avançada não burguesa.

*

Numa exigência tão plausível e, segundo a aparência, universalmente válida como a de claridade, de articulação de todos os momentos na obra de arte, pode demonstrar-se como todo o invariante da estética impele para a sua dialéctica. Uma segunda lógica artística permite ultrapassar a primeira, a do distinto. As obras de arte de grande qualidade podem, segundo a exigência de uma ligação o mais íntima possível de relações, descurar a claridade, aproximar complexos entre si que, de acordo com o desiderato de claridade, deveriam ser estritamente diferentes. A ideia de certas obras artísticas exige apenas que as fronteiras dos seus momentos se tornem indistintas: aquelas que procuram realizar a experiência do vago. Mas, nelas, o vago enquanto vago deve ser claro, 'elaborado'. As obras autênticas que se recusam ao desiderato de claridade supõem-na implicitamente para em si mesmas a negarem; o que nelas é essencial não é a indistinção, mas a claridade. De outro modo, seriam obras de diletantes.

*

Na arte, verifica-se a lenda do mocho de Minerva que, ao anoitecer, inicia o seu voo. Enquanto a existência e a função das obras de arte não levantavam problemas na sociedade e uma espécie de consenso reinava entre a sociedade segura de si e a posição das obras artísticas no seu seio, nunca pelo pensamento se inquiriu a significação estética: ela parecia um dado, algo de evidente. As categorias só começam a ser objecto da reflexão filosófica quando, segundo Hegel, deixam de ser substanciais, não mais são imediatamente presentes e indiscutíveis.

*

A crise do sentido da arte, suscitada imanentemente pela irresistibilidade do motor nominalista, é acompanhada pela experiência extra-estética, pois o contexto intra-estético, que constitui o sentido, é o reflexo de uma significação do existente e do curso do mundo enquanto significação do *a priori* inexprimível e, por conseguinte, tanto mais eficaz das obras.

*

O contexto, enquanto vida imanente das obras, é a cópia da vida empírica: nela incide o seu reflexo, o da significação. É assim, porém, que o conceito da relação de sentido se torna dialéctico. O processo que, de maneira imanente, conduz a obra ao seu conceito sem que ela vise a universalidade só se desvela teoricamente depois de, na história da arte, a própria relação de sentido e, deste modo, o seu conceito tradicional se tornarem incertos.

*

Na racionalização dos meios, como em toda a parte, reside o *telos* da sua fetichização, mesmo no plano estético. Quanto mais pura a utilização de tais meios tanto mais tendem eles objectivamente a tornar-se fim em si. Eis o que é fatal na mais recente evolução, e não a renúncia a quaisquer invariantes antropológicas ou à perda da ingenuidade sentimentalmente deplorada. Em vez dos fins, isto é, das obras, aparecem as suas possibilidades; esquemas das obras, o vazio, em vez delas próprias: daí, a indiferença. Com

o reforço da razão subjectiva na arte, estes esquemas transformam-se em algo de subjectivo, isto é, em algo imaginado independente da obra em si, em algo arbitrário. Os meios utilizados tornam-se – como, muitas vezes, se indica já nos títulos – fins em si como os materiais utilizados. Eis o que há de falso na perda do sentido. Assim como no próprio conceito de sentido é preciso distinguir o verdadeiro do falso, assim existe igualmente uma falsa decadência do sentido. Ele, porém, manifesta-se pela afirmação como apoteose do que, no culto, é simples material e simples utilização; e ambos se encontram assim erradamente separados.

*

O bloqueio da positividade converte-se hoje no veredicto sobre a passada, não sobre a nostalgia, que naquela abre o olho.

*

O esplendor estético não é apenas a ideologia afirmativa, mas também reflexo da vida não submissa: apesar da ruína, há nela esperança. O esplendor não somente o sortilégio pútrido da indústria cultural. Quanto mais alto se situa uma obra tanto mais magnificente ela é; só a cinzenta se arruina no tecnicolor.

*

O poema de Mörike sobre a rapariguinha abandonada é triste, muito para além da reprovação. Versos como: *«Plötzlich, da kommt es mir / Treuloser Knabe, / Dass ich die Nacht von dir / Geträumet habe»* (16), exprimem abertamente experiências terríveis: o acordar do sonho sentido já como frágil consolação para o desespero manifesto. Apesar de tudo, esta poesia tem também o seu momento afirmativo. Não obstante a autenticidade do sentimento, esse momento oculta-se na forma, embora esta se defenda do conforto da simetria certa mediante as rimas cruzadas. A ficção cautelosa da canção popular deixa falar a jovem como uma entre outras: a estética tradicional celebraria neste poema a qualidade do típico. Desde então, perdeu-se o cerco latente da solidão, uma situação em que a sociedade segreda ânimo àquele que se encontra tão só como nos crepúsculos primigénios. Quando se esgotaram as lágrimas, essa consolação tornou-se imperceptível.

---

(16) Eduard Mörike, *Sämtliche Werke*, org. de J. Perfahl *et al.*, vol. I, p. 703.

*

As obras de arte, enquanto componentes da totalidade que as engloba, não são apenas coisas. Participam especificamente na reificação, porque a sua objectivação reproduz a das coisas no exterior; se são cópias é neste sentido, e não na imitação de um ente particular. O conceito de classicidade, de nenhum modo a ideologia cultural, significa as obras de arte que conseguiram largamente uma tal objectivação e são, a este respeito, as mais reificadas. Pela renúncia à sua dinâmica, a obra de arte objectivada opõe-se ao seu próprio conceito. Eis por que a objectivação estética é também sempre fetichismo, e este provoca uma revolta permanente. Se, segundo o juízo de Valéry, qualquer obra artística é incapaz de se subtrair ao ideal da sua classicidade, assim também toda a obra autêntica contra ele se revolta; é sobretudo aí que a arte possui a sua vida. Devido ao constrangimento da objectivação, as obras de arte tendem para a solidificação: ela é imanente ao princípio da sua perfeição. Ao aspirarem à imobilidade enquanto um em-si, as obras de arte fecham-se, mas só mediante a abertura elas ultrapassam o simples ente. Que o processo, constituído pelas obras, nelas morra por causa da sua objectivação aproxima todo o classicismo das relações matemáticas. A revolta contra a classicidade das obras não brota apenas do sujeito, que se sente oprimido, mas da pretensão

das obras à verdade, na qual embate o ideal da classicidade. A convencionalização não é exterior à objectivação das obras de arte, não é um produto do declínio. Está nelas à espreita; a vinculatoriedade englobante, que as obras de arte adquirem através da objectivação, equipara-as às universalidades então dominantes. O ideal classicista da perfeição sem escória não é menos ilusório do que a nostalgia da pura imediatidade não dominada. As obras classicistas não são convincentes. Os modelos antigos não são os únicos a subtrair-se à imitação: o princípio omnipotente da estilização é incompatível com os movimentos a que ele próprio pretende unir-se: a incontestabilidade vitoriosa de todo o classicismo tem algo de sub-reptício. A obra tardia de Beethoven assinala a revolta de um dos mais poderosos artistas classicistas contra o engano inerente ao próprio princípio. O ritmo do retorno periódico de correntes românticas e classicistas, se na história da arte é possível constatar tais alternâncias, trai o carácter antinómico da própria arte, tal como ela se manifesta mais concretamente na relação entre a sua pretensão metafísica a elevar-se acima do tempo e o seu carácter transitório enquanto simples obra humana. Mas as obras artísticas tornam-se relativas porque devem afirmar-se como absolutas. A obra de arte plenamente objectivada tornar-se-ia coisa em si absoluta e deixaria de ser obra artística. Se, como pensa o idealismo, ela se transformasse em natureza, desapareceria. Desde Platão, uma das auto-ilusões da consciência burguesa é pensar que se podem controlar as antinomias objectivas mediante uma média entre os extremos, quando, na ver-dade, tal média dissimula a antinomia e é por ela desmembrada. Tão precária como o classicismo é a obra segundo o seu conceito. O salto qualitativo, pelo qual a arte se aproxima do limite do seu mutismo, é a realização da sua antinomia.

*

Valéry afinara de tal modo o conceito de classicidade que, no seguimento de Baudelaire, chamou clássica à obra artística romântica bem conseguida(17). A ideia de classicidade, ao ser assim tão esticada, desmembra-se. Já há mais de quarenta anos que a arte moderna registou tal facto. O neoclassicismo só se compreende rectamente na sua relação com isso enquanto relação com uma catástrofe. Esta assoma nitidamente no surrealismo, que expulsa do céu platónico as imagens da Antiguidade. Em Max Ernst, vagueiam elas como fantasmas entre os burgueses do final do século XIX, para os quais, neutralizadas em bens culturais, se tornaram verdadeiros espectros. Sempre que, para esses movimentos, que com Picasso e outros se encontraram temporariamente fora do grupo, a Antiguidade se tornou temática, ela conduziu ao inferno no plano estético, como outrora sucedera no cristianismo, na esfera teológica. A sua epifania personificada no quotidiano prosaico, e que possui a sua longa pré-história, priva-as da sua magia. Apresentada antes como intemporal e normativa, a Antiguidade reactualizada recebe um valor de posição histórica, o da ideia burguesa reduzida a pálido contorno, privada da sua força. A sua forma é deformação. As interpretações afirmativamente empoladas do neoclassicismo, segundo o dito de Cocteau – *ordre après le désordre* – e a interpretação algumas dezenas de anos posterior do surrealismo como libertação romântica da fantasia e da associação, falsificam os fenómenos a ponto de os tornarem anódinos: evocam, como outrora Poe, o horror do instante de desencantamento como encantamento. Que esse instante não possa ser eternizado condenou os seguidores de tais movimentos ou à restauração ou ao ritual impotente de uma gesticulação revolucionária. Era a confirmação de Baudelaire: a modernidade enfática não floresce nas regiões bem-aventuradas para lá da mercadoria, mas reforça-se mediante a sua experiência, ao passo que a própria classicidade se transformou em mercadoria, em imagem representativa de «presunto». O desdém de Brecht perante aquela herança cultural que, sob a forma de estátuas de gesso, foi posta em segurança pelos seus guardiões, brota do mesmo contexto; que ele, mais tarde, venha a admitir um conceito positivo de classicidade, não diverso do de Stravinsky por

---

(17) Cf. Paul Valéry, *Oeuvres,* Paris, vol. 2, pp. 565 e ss.

ele injuriosamente tratado de *'Tui',* foi tão inevitável como pérfido: de acordo com a obstinação da União Soviética em Estado autoritário. A atitude de Hegel perante a classicidade foi tão ambivalente como a posição da sua filosofia relativamente à alternativa da ontologia e da dinâmica. Glorificou a arte dos Gregos como eterna e insuperável e reconheceu que a obra de arte clássica fora ultrapassada por aquela que ele chamava romântica. A história, cujo veredicto ele sancionava, decidiu-se contra a invariância. Pode ser que a sua suspeita do carácter antigo da arte esteja matizada pelo pressentimento de semelhante desenvolvimento. Em sentido estritamente hegeliano, o classicismo, incluindo a sua forma sublimada dos tempos modernos, mereceu o seu próprio destino. A crítica imanente – o seu modelo mais grandioso aplicado ao seu mais excelente objecto é a crítica de Benjamin às *Afinidades Electivas* – persegue a fragilidade das obras canónicas até ao seu conteúdo de verdade; poderia alargar-se a uma dimensão dificilmente previsível. A arte nunca tomou tão a sério a vinculatoriedade do ideal da classicidade; nunca se tomou suficientemente a sério e, quando o fez, violentou-se a si mesma, e assim se prejudicou. A liberdade da arte perante a *dira necessitas* do fáctico não pode ser associada à classicidade enquanto unanimidade perfeita, que tanto é tirada do constrangimento do inelutável como a ele se opõe por força da sua pureza transparente. *Summum ius summa iniuria* é uma máxima estética. Quanto mais incorruptível é a arte, tornando-se, na lógica do classicismo, uma realidade *sui generis,* tanto mais duramente ela ilude acerca do limiar intransponível para a realidade empírica. Não é desprovida de todo o fundamento a especulação segundo a qual a arte, na relação do que ela reivindica com aquilo que ela é, se torna tanto mais impugnável quanto mais procede de modo estrito, objectivo ou, se se quiser, de modo mais clássico, sem que retire a mais leve ajuda das facilidades que cria.

*

Benjamin criticou a aplicação da categoria de necessidade à arte(¹⁸) e, decerto, em relação ao pretexto extraído da história do espírito, segundo o qual qualquer obra de arte teria sido necessária no sentido da evolução. Na realidade, esse conceito de necessidade exerce a função apologética subalterna de certificar, a propósito de cartapácios em que nada mais há a louvar, que, sem eles, não se poderia ir mais longe.

*

O outro da arte, historicamente inerente ao seu conceito, ameaça esmagá-la a todo o instante – como as igrejas neogóticas de Nova Iorque, mas também o centro medieval de Ratisbona, foram obstáculos para o tráfego. A arte não constitui um domínio bem delimitado, mas um equilíbrio momentâneo e frágil, comparável ao do *Ego* e do *Id* no recinto da psicologia. As obras artísticas más tornam-se más apenas porque aspiram objectivamente à arte e se desmentem subjectivamente, como fazem Courth e Mahler numa carta memorável. A crítica, que demonstra a sua inferioridade, honra-as no entanto como obras de arte. São e não são.

*

Assim como as obras – que não foram produzidas como arte ou o foram antes da época da sua autonomia – se podem tornar arte graças à história, assim também o que hoje é impugnado enquanto arte; mas tal não constitui o estádio elementar ominoso de uma evolução para algo de bom que daí se possa extrair. São antes, como no surrealismo, qualidades estéticas específicas, negadas por uma disposição inimiga da arte, que não conseguiu tornar-se poder político, como ela pretendia; a curva evolutiva de surrealistas importantes como Masson corresponde a este processo. Igualmente o que outrora foi arte pode deixar de o ser. A disponibilidade da arte tradicional para a sua própria depravação tem efeito retroactivo. Inumeráveis pinturas e esculturas, por intermédio, das obras delas derivadas, modificaram-se no próprio conteúdo em objectos artesanais. Quem, em 1970, pintasse à maneira dos cubistas produziria cartazes utilizáveis pela publicidade, e os originais não estão imunes à venda em saldo.

*

A tradição só poderia ser salva mediante a separação do constrangimento da interioridade. As grandes obras de arte do passado nunca se consumiram na interioridade; quase sempre a fizeram explodir através da exteriorização. Toda a obra artística, enquanto aparição exterior, é também efectivamente crítica da interioridade e, por conseguinte, oposta à ideologia que equipara a tradição ao refúgio das lembranças subjectivas.

*

A interpretação da arte a partir da sua origem é duvidosa, na escala total que vai da biografia grosseira até à sublimação ontológica do conceito de origem, passando pelo estudo das influências da história do espírito. No entanto, a origem não é também radicalmente exterior à coisa. As obras implicam a sua natureza de artefactos. As configurações dirigem-se em cada uma àquilo de ela que proveio. Em cada uma o que por que ela se assemelha à sua origem contrasta com aquilo em que ela se transformou. Tal antítese é essencial no seu conteúdo. A sua dinâmica imanente cristaliza a dinâmica exterior, em virtude do seu carácter aporético. Quando as obras artísticas, independentemente dos dons individuais e contra

---

(¹⁸) Cf. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, pp. 38 e ss.

eles, são incapazes de constituir a sua unidade monadológica, obedecem à pressão histórica real. Esta torna-se nelas a força que as destrói. Eis por que, acima de tudo, uma obra de arte só é adequadamente percebida como processo. Mas, se a obra de arte individual é um campo de forças, a configuração dinâmica dos seus momentos, a arte não o é menos no seu conjunto. Eis por que a arte só se deve definir pelos seus momentos, portanto, de modo mediatizado, e não de um só golpe. É através de cada um dos seus momentos que as obras de arte contrastam com o que não é arte; a sua posição modifica-se a respeito da objectividade.

*

A tendência histórica inscreve-se profundamente nos critérios estéticos. Decide assim se determinado artista é maneirista. Saint--Saëns invectivou Debussy como tal. Frequentemente, o novo surge como maneirismo; e só o conhecimento da tendência permite decidir se ele é algo mais. Mas a tendência também não é nenhum árbitro. Mesclam-se nela a justa e a falsa consciência social; ela própria está sujeita à crítica. O processo entre tendência e maneira não está, pois, encerrado e precisa de uma revisão incessante; assim como a maneira é protesto contra a tendência, assim esta desvela o aspecto contingente e não-obrigatório da maneira, enquanto marca comercial das obras.

*

Proust e, depois dele, Kahnweiler pensavam que a pintura tinha modificado a visão e, por conseguinte, os objectos. Por autêntica que seja a experiência assim revelada, a sua formulação é demasiado idealista. O inverso não se subtrai à suposição de que os objectos em si, historicamente, se modificaram, que o sensório se adaptou a tal modificação e que a pintura encontrou, em seguida, as cifras. O cubismo poder-se-ia interpretar como uma reacção a um estádio da racionalização do mundo social, o qual, através da planificação, geometrizara a sua natureza; como tentativa de introduzir este nível de experiência contrário à experiência, tal como se o impressionismo aspirasse ao estádio precedente, ainda não inteiramente planificado, da industrialização. A este respeito, o aspecto qualitativamente novo do cubismo seria que, enquanto o impressionismo empreendeu despertar e salvar a vida petrificada no mundo das mercadorias em virtude da sua própria dinâmica, o cubismo desesperou de tais possibilidades e aceitou a geometrização heterónoma do mundo como a sua nova lei, a ordem, a fim de assim garantir a objectividade da experiência estética. Historicamente, o cubismo antecipou uma realidade, as fotografias aéreas de cidades bombardeadas da Segunda Guerra. Por meio dele, a arte demonstrou pela primeira vez que a vida não vive. Eis o que nele não estava isento de ideologia: ao que a experiência já não conseguia apreender substituiu a ordem racionalizada, assim a confirmando. Foi o que necessariamente impeliu Picasso e Braque para lá do cubismo, sem que contudo as suas obras ulteriores lhe sejam superiores.

*

A posição das obras de arte quanto à história também historicamente varia. Lukács declarou numa entrevista sobre a literatura recente, em especial de Beckett: «Espere dez, quinze anos, para ver o que então se dirá». Adoptava assim o ponto de vista de um homem de negócios paternal que, vendo ao longe, desejaria acalmar o entusiasmo do filho; implicitamente, com o critério do durável, em última análise, das categorias de propriedade, para a arte. No entanto, as obras artísticas não são indiferentes ao juízo suspeito da história. É possível que, por vezes, a qualidade se tenha historicamente imposto, justamente contra os produtos que flutuam com o espírito do tempo. As obras que conseguiram uma grande glória raramente a não mereceram. Semelhante evolução para a glória legítima coincide, porém, com a evolução adequada das obras, segundo a sua própria legalidade, graças à interpretação, ao comentário, à crítica. Essa glória não é devida directamente à *communis opinio,* menos ainda à opinião manipulada pela indústria cultural, a um juízo público cuja relação com a coisa é discutível. Pensar que o juízo de um jornalista hostil aos intelectuais ou de um musicólogo de cariz antigo é mais válido, quinze anos depois, do que o que o entendimento percebe imediatamente na obra, é superstição caluniosa.

*

A sobrevivência das obras, a sua recepção enquanto aspecto da sua própria história, situa-se entre a recusa a deixarem-se compreender e a vontade de serem compreendidas; esta tensão é o clima da arte.

*

Alguns produtos precoces da música recente, de Schönberg em meados da sua vida e de Webern, possuem o carácter do intocável, refractários ao ouvinte por causa da sua objectivação, que se torna vida própria; a a percepção da sua prioridade quase que já causa dano a tais obras.

*

A construção filosófica que atribui a preeminência à totalidade sobre a parte é tão estranha à arte como insustentável do ponto de vista teórico-cognoscitivo. Nas obras importantes, os pormenores jamais imergem na totalidade, sem deixar vestígios. Sem dúvida, a autonomização do pormenor, desde o momento em que, indiferente ao contexto, degrada este a esquema subsumente, é acompanhada pela regressão ao pré-artístico. Mas as obras de arte só se distinguem produtivamente do esquemático mediante um momento de autonomia do seu pormenor; toda a obra autêntica é a resultante de forças centrípetas e centrífugas. Quem na música anda à caça de

belas passagens é um diletante; mas quem não consegue perceber belas passagens, que numa obra constituem a densidade variável de invenção e de feitura, é surdo. A diferenciação, no seio de uma totalidade, segundo o intensivo e o secundário foi até há pouco um meio artístico; a negação do todo pelos elementos é, por sua vez, exigida por esse mesmo todo. Se tal possibilidade hoje desaparece, isso não é apenas o triunfo de uma estruturação, que gostaria em cada instante de estar igualmente próxima do centro, sem elanguescer; revela também o potencial letal de atrofia dos meios de articulação. A arte não pode ser radicalmente separada do momento do contacto, do instante da magia enquanto instante da elevação: de outro modo, perder-se-ia na indiferença. Esse momento, porém, se bem que função do todo, é essencialmente particular: o todo jamais se oferece à experiência estética nesta imediatidade, sem a qual semelhante experiência não pode em geral constituir. A ascese estética relativamente ao pormenor e ao comportamento atomista do espectador tem algo de recusa, ameaça privar a própria arte de um dos seus fermentos.

*

Que os pormenores autónomos sejam essenciais para a totalidade é confirmado pelo carácter repelente de pormenores esteticamente concretos, que possuem em si o vestígio do que foi ordenado metodicamente a partir de cima, e é na verdade dependente. Se, no *Wallensteins Lager,* Schiller faz rimar *Potz Blitz* com *Gustel von Blasewitz,* o carácter abstracto de tal rima excede o mais pálido classicismo; este aspecto condena peças como o *Wallenstein* à intolerabilidade.

*

Actualmente, os pormenores das obras tendem a imergir na totalidade através da integração: não sob a pressão da planificação, mas porque eles próprios são compelidos ao seu declínio. O que confere cunho e importância aos pormenores, o que os distingue do indiferente, é aquilo por cujo intermédio eles querem ir além de si, a condição imanente da sua síntese. O que permite a sua integração é a pulsão de morte dos pormenores. O seu carácter dissociativo e a sua prontidão a combinarem-se não se encontram, enquanto potencial dinâmico, em oposição mútua. Como em toda a parte, o pormenor relativiza-se enquanto simples dado e, por conseguinte, como insuficiente. A desintegração habita no mais íntimo da integração e nesta transparece. Quanto mais a totalidade absorve pormenores tanto mais ela, por seu turno, se torna pormenor, momento entre outros, singularidade. A aspiração dos pormenores à decadência transmite-se ao todo. E justamente porque ele dissolve os pormenores. Quando estes desapareceram verdadeiramente na totalidade e o todo se transformou em particularidade estética, a sua racionalidade perde a própria racionalidade, que era apenas a relação dos pormenores com o todo, com o fim, que os definia como meios. Se a síntese deixa de ser síntese de alguma coisa, torna-se nada. O vazio da obra inteiramente técnica é o sintoma da sua desintegração, mediante a indiferença tautológica. Na opacidade da obra plenamente desprovida de inspiração, que funciona sem função, esse momento de opacidade muda-se abruptamente em fatalidade, que a arte sempre trouxe em si como sua herança mimética. Isso pode exemplificar-se na categoria da inspiração em música. Schönberg, Berg e mesmo Webern não a sacrificaram; Krenek e Steuermann criticaram-na. De facto, o construtivismo não garante nenhum lugar à inspiração, ao involuntário fortuito. As inspirações de Schönberg que, como ele confirmou, estão subjacentes aos seus trabalhos dodecafónicos, devem-se apenas aos limites em que se manteve o seu processo de construção e que lhe puderam ser imputados como inconsequentes. Se, porém, o momento das inspirações for inteiramente anulado, se ao compositor não mais devem ocorrer formas inteiras e se elas devem ser predestinadas através do material, o resultado perderia o seu interesse objectivo e emudeceria. Em contrapartida, a exigência plausível da restituição da inspiração conserva, todavia, certa impotência: dificilmente se pode postular e programar em arte o contrário do programado. Composições que, devido ao tédio da abstracção existente na construção integral, buscam inspirações, elementos formais plásticos, caracterizações, expõem-se à objecção da sua tendência retrospectiva; portanto, como se nelas, por uma decisão subjectiva, uma segunda reflexão estética ignorasse os constrangimentos da racionalização por temor à sua fatalidade. A situação que Kafka obsessivamente modifica e onde, por mais que se faça, se procede mal, tornou-se a situação da própria arte. Uma arte que suprime rigorosamente a inspiração está condenada à indiferença; se ela de novo se retoma, extingue-se até se tornar uma sombra, quase uma ficção. Já em obras autênticas de Schönberg, como *Pierrot lunaire*, as inspirações eram habilmente inadequadas, interrompidas, reduzidas a uma espécie de existência minimal. Mas a questão da importância do pormenor nas obras artísticas modernas é muito relevante porque, não menos do que na sua totalidade, na sublimação da sociedade organizada, também esta toma corpo nos pormenores: ela é o substrato que sublima a forma estética. Assim como, na sociedade, os indivíduos, em grande parte a ela opostos nos seus interesses, não são apenas *faits sociaux*, mas a própria sociedade, por ela reproduzidos e reproduzindo-a a ela, e por isso contra ela igualmente se afirmam, assim também acontece com os pormenores nas obras artísticas. A arte é a manifestação da dialéctica social do universal e do individual através do espírito subjectivo. Ultrapassa esta dialéctica na medida em que não a realiza apenas, mas a reflecte na forma. Figurativamente, a sua particularização repara a injustiça perpetuada da sociedade contra o indivíduo. O que, porém, impede semelhante reparação é que ela não consegue efectuar substancialmente o que não poderia extrair, enquanto possibilidade concreta, da sociedade, na qual tem o seu lugar. A arte contemporânea está muito longe da transformação estrutural que daria aos indivíduos o que lhes cabe, permitindo assim também o desaparecimento do constrangimento da individuação.

*

Dialéctica da construção e da expressão. – Que os dois momentos se transformem um no outro resulta num dos *slogans* da arte moderna: as suas obras já não devem buscar um meio termo entre ambos, mas encaminhar-se para os extremos, a fim de neles procurar um equivalente do que a antiga estética chamava síntese. Eis o que não pouco contribui para a definição qualitativa da modernidade. Em vez da pluralidade de possibilidades, que existiriam até ao limiar da arte moderna e se desenvolveram extraordinariamente durante o século XIX, surgiu a polarização. Na polarização artística, manifesta-se aquilo de que se tem necessidade no plano social (19). Onde seria precisa a organização, na configuração das condições materiais de vida e das relações entre os homens nelas baseadas, existe demasiado pouca organização, excessivas coisas se abandonam a um domínio privado anárquico. A arte possui espaço suficiente para desenvolver modelos de uma planificação, que não seriam suportados pelas relações de produção sociais. Por outro lado, é a administração irracional do mundo intensificada até à liquidação da sempre precária existência do particular. Onde ela subsiste, é alterada na sua função de modo a servir de ideologia complementar da omnipotência do universal. O interesse individual, que se recusa a tal processo, converge com o interesse geral da racionalidade inscrita na realidade. Tal racionalidade só o seria se deixasse de oprimir o indivíduo, em cujo desabrochamento a racionalidade tem o seu direito à existência. Contudo, a emancipação do indivíduo só seria bem sucedida na medida em que abrangesse o universal, do qual dependem todos os indivíduos. Também no plano social uma ordem racional da coisa pública só poderia ser estabelecida se, no outro extremo, na consciência individual, se impusesse a resistência à organização ao mesmo tempo sobredimensionada e insuficiente. Se a esfera individual está, em certo sentido, em atraso relativamente à esfera organizada, a organização deveria, contudo, existir realmente por mor dos indivíduos. A irracionalidade da organização deixa-lhes ainda uma certa liberdade. O seu atraso torna-se refúgio do que seria mais avançado do que o progresso dominante. Uma tal dinâmica do intempestivo confere esteticamente à expressão interdita o direito de uma resistência, que concerne à totalidade onde ela é falsa. A separação do público e do privado é, apesar da sua monstruosidade ideológica, um dado também na arte, de tal modo que nada a poderia modificar que não se conecte com o seu carácter de dado. O que na realidade social seria apenas encorajamento impotente possui, no plano estético, oportunidades muito mais concretas, representativas.

---

(19) Cf. T. Th. Adorno, «Individuum und Organisation. Einleitungsvortrag zum Darmstätdter Gespräch», 1953, in *Individuum und Organisation*, org. F. Neumark, Darmstadt, 1945, pp. 21 e ss.

*

As obras de arte, em virtude do seu momento de unidade que organiza a totalidade, não podem esquivar-se a prolongar em si a razão dominadora da natureza. Mas, devido à sua recusa da dominação real, este princípio retorna de um modo que, ele próprio metafórico, dificilmente pode ser designado a não ser por uma metáfora: fantasmático ou escamoteado. A razão, nas obras de arte, é razão enquanto gesto: as obras de arte, tal como a razão, sintetizam não com conceitos, juízos e raciocínios – estas formas, quando aparecem, são na arte apenas um meio subordinado –, mas através do que nelas se passa. A sua função sintética é imanente, a sua unidade própria, não porém relação imediata a uma exterioridade sempre dada e determinada, está referida ao material disperso, inconceptual, quase fragmentário, com que as obras artísticas têm de se ocupar no seu espaço interior. Através desta recepção e da modificação da razão sintetizadora, as obras de arte chegam a tomar parte na dialéctica da Iluminismo. Mesmo na sua forma esteticamente neutralizada, semelhante razão conserva algo da dinâmica que outrora continha no exterior. Por muito separada que esteja desta dinâmica, a identidade do princípio de razão suscita no exterior e no interior um desenvolvimento semelhante ao externo:

as obras de arte, sem janelas, participam na civilização. As obras artísticas distinguem-se do difuso na concordância com as realizações da razão enquanto princípio de realidade. Nas obras de arte, está vivo tanto o princípio de realidade como o seu oposto. A correcção, que a arte leva a cabo no princípio da razão autoconservadora, não se contrapõe simplesmente a ela, mas a correcção da razão é representada pela correcção imanente das obras de arte. Enquanto a unidade das obras artísticas provém da violência que a razão exerce sobre as coisas, funda ela simultaneamente nas obras de arte a reconciliação dos seus momentos.

*

É difícil contestar que Mozart fornece o protótipo do equilíbrio entre a forma e o formado enquanto algo de fugidio, de centrífugo. Tal equilíbrio, porém, é nele tão autêntico apenas porque as células dos temas e dos motivos da sua música, as mónadas a partir das quais ela é composta – embora concebidas sob o aspecto do contraste, da diferença precisa – se procuram dispersar, mesmo quando as une a cadência. A ausência de violência em Mozart deve-se a que ele, mesmo no equilíbrio, não deixa atrofiar a essência qualitativa do pormenor; e o que, com razão, se pode chamar o seu génio formal não é a mestria, nele evidente, no tratamento das formas, mas a sua capacidade de as utilizar sem o momento constrangente e, por meio delas, ligar informalmente os elementos por assim dizer difusos. A sua forma é a proporção entre o que tende para a dispersão, não a sua integração. É o que sobressai de modo consumado nas grandes formas das óperas, por exemplo, no *finale* do segundo acto de *Fígaro,* cuja forma não é forma composta nem síntese – ela não precisa, como na música instrumental, de se referir a esquemas que seriam justificados pela síntese do que eles englobam –, mas pura configuração de partes justapostas, que adquirem o seu carácter respectivo da variação da situação dramática. Tais passagens, não menos do que alguns dos mais audaciosos movimentos da sua música instrumental –, assim em certos concertos para violino – tendem tão profundamente, embora não de modo tão visível, para a desintegração como os últimos quartetos de Beethoven. A sua classicidade é imune à censura do classicismo só porque se situa na periferia de uma desintegração que, ulteriormente, a obra tardia de Beethoven, por ser mais síntese subjectiva, ultrapassará na crítica desta. A desintegração é a verdade da arte integral.

*

O meio de que Mozart – ao qual a estética harmónica pode tão plausivelmente referir-se segundo a aparência – dispõe para se subtrair às normas desta estética é, por seu turno, segundo uma expressão corrente, um elemento formal: a sua capacidade para reunir o inconciliável, ao ter em conta o que condiciona a existência dos caracteres musicais divergentes, sem se dissolver num contínuo inevitável. Sob este aspecto, Mozart é, entre os compositores do classicismo vienense, o que mais se afasta do ideal estabelecido de classicidade, atingindo assim um ideal superior que se poderia chamar autenticidade. É este momento que permite distinguir mesmo na música, não obstante a sua inconcreção, entre o formalismo enquanto jogo vazio e aquilo para o qual não se tem outro termo melhor do que o termo suspeito de profundidade.

*

A lei formal de uma obra de arte é que todos os seus momentos e a sua unidade devem estar organizados segundo a sua própria estrutura específica.

*

Que as obras artísticas não sejam a unidade de uma diversidade, mas a unidade do uno e do múltiplo, implica que elas não coincidam com o seu aspecto fenomenal.

*

A unidade é aparência, da mesma maneira que a aparência das obras de arte é constituída pela sua unidade.

*

O carácter monadológico das obras de arte não se formou sem culpa da monstruosidade monadológica da sociedade, mas só por seu intermédio conseguem as obras de arte a objectividade que transcende o solipsismo.

*

A arte não tem leis universais, mas em cada uma das suas fases vigoram interditos objectivamente obrigatórios, que irradiam das obras canónicas. A sua existência ordena imediatamente o que, doravante, não mais é possível.

*

Enquanto as formas eram dadas numa certa imediatidade, as obras puderam nelas concretizar-se; a sua concreção poderia, segundo a terminologia de Hegel, designar-se como substancialidade das formas. Quanto mais esta, com direito crítico, se esvaziou no decurso do movimento geral nominalista, tanto mais se tornou, pelo menos enquanto existente, um entrave das obras concretas. O que outrora foi força produtiva objectivada transformou-se em relações estéticas de produção e colidiu com as forças produtivas. As formas pelas quais as obras de arte se procuram converter no que são necessitam, por seu turno, de uma produção autónoma. Isso constitui ao mesmo tempo para elas uma ameaça: a concentração nas formas enquanto meios de objectividade estética afasta-as do que deve ser objectivado. Eis por que, recentemente, a concepção da possibilidade das obras rejeita os modelos, e em grau muito elevado as obras. Na substituição dos fins pelos meios, exprime-se tanto um elemento social global como a crise da obra. A reflexão inalienável gravita em torno da supressão do que é reflectido. Existe uma cumplicidade entre a reflexão – contanto que ela não reflicta mais uma vez sobre si mesma – e a forma simplesmente posta, indiferente em face do formado. Os princípios formais mais consonantes, por si só, não têm qualquer efeito, se faltarem as obras autênticas em nome das quais eles, no entanto, foram procurados; eis a antinomia simplista onde, actualmente, foi desembocar o nominalismo da arte.

*

Enquanto os géneros eram impostos, florescia neles a novidade. Progressivamente, a novidade desloca-se para os próprios géneros, porque também neles escasseava. Os artistas importantes respondem à situação nominalista menos por obras novas do que por modelos da sua possibilidade, por tipos; também isso destrói a categoria tradicional da obra de arte.

*

A problemática do estilo torna-se flagrante num domínio altamente estilizado da modernidade já ultrapassada, como o *Pelléas* de Debussy. Sem qualquer concessão, com uma pureza exemplar, o drama lírico segue o *seu principium stilisationis*. As incoerências daí resultantes de nenhum modo estão na origem da inconsistência que é criticada por quem já não consegue realizar o princípio de estilização. A monotonia é evidente e muito conhecida de todos. A rigidez da recusa, porque fácil e banal, impede a formação de contrastes ou redu-la a indício. Isso prejudica a articulação, a disposição da forma por conjuntos parciais de que uma obra, cujo critério supremo é a unidade formal, teria com razão necessidade; nesta estilização, ignora-se que a unidade de estilo só pode ser a do diverso. A salmodia incessante, sobretudo do canto, exige aquilo por causa do qual a música antiga utilizava o termo epodo: conversão, realização, dispersão. Sacrificar isso ao sentimento de um passado muito longínquo e reminiscente origina uma ruptura na coisa, como se uma promessa não tivesse sido cumprida. O gosto, enquanto totalidade, revolta-se contra o gesto dramático da música, ao passo que a obra não pode, porém, renunciar à cena. A sua perfeição torna-se também empobrecimento dos meios técnicos, a homofonia persistente da frase torna-se indigência e uma orquestra que insiste simultaneamente no valor da cor cai na lividez. Tais dificuldades de estilização sugerem dificuldades na relação entre a arte e a cultura. É insuficiente o esquema classificatório que subsume na cultura a arte como ramo. *Pelléas* é incontestavelmente cultura, sem nenhum desejo de a denunciar. Isso corresponde ao hermetismo mítico e sem linguagem do *sujet* e omite aquilo que o *sujet* procura. As obras de arte necessitam de ser transcendidas em cultura, para a esta satisfazerem; eis uma poderosa motivação da modernidade radical.

*

Uma observação de Gehlen arroja luz sobre a dialéctica do universal e do particular. Seguindo a Konrad Lorenz, interpreta as formas especificamente estéticas, as formas do belo natural e, em seguida, o ornamento, como «qualidades desencadeadoras» que devem servir para a descarga dos homens sobrecarregados de estímulos. Segundo Lorenz, a propriedade geral de todos os desencadeadores é a sua improbabilidade associada à simplicidade. Gehlen transfere isto para a arte mediante a suposição de «que o nosso prazer nos sons puros ('sons espectrais') e na sua integralidade harmónica ... é uma analogia exacta do 'improvável' efeito desencadeador no domínio acústico» (20). «A fantasia dos artistas é

---

(20) Arnold Gehlen, «Über einige Kategorien des entlasteten, zumal des ästhetischen Verhaltens», in *Studien zur Anthropologie und Soziologie*, Neuwied-Berlim, 1963, p. 70.

inesgotável na 'estilização' das formas naturais, isto é, ao extrair optimalmente pela simetria e simplificação o carácter inverosímil das qualidades desencadeadoras gerais» (21). Se uma tal simplificação constitui o que se pode chamar forma específica, o seu momento abstractivo torna-se assim ao mesmo tempo, mediante a conexão com o improvável, o contrário da universalidade e o da particularização. Na ideia do particular, a que aspira a arte – elementarmente, a narrativa que gostaria de ser reconhecida como relato de um acontecimento particular, não quotidiano – está contida a mesma improbabilidade que é devida ao aparentemente universal, às formas geometricamente puras do ornamento e da estilização. O improvável, secularização estética do *mana,* seria ao mesmo tempo universal e particular, conformidade estética enquanto conformidade improvável dirigida contra o simples existente; o espírito não é apenas o contrário da particularização, mas, graças ao improvável, a sua condição. Em toda a arte, o espírito foi o que, só mais tarde, a reflexão dialéctica revelou, isto é, concreção, não abstracto.

*

O destino social da arte não só lhe advém do exterior, mas constitui igualmente o desdobramento do seu conceito.

*

A arte não é indiferente ao seu carácter ambíguo. A sua pura imanência torna-se para ela um fardo imanente. A autarcia, que lhe é exigida, ameaça-a com a esterilidade. Wedekind censurou isso a Maeterlinck e ridicularizou os artistas de arte; Wagner fez desta controvérsia o tema dos *Mestres Cantores;* na atitude de Brecht, foi também evidente o mesmo motivo, com harmónicos anti-intelectuais. A saída do domínio da imanência facilmente se transforma em demagogia em nome do povo; aquilo que o artista de arte ridiculariza é o que acaricia a barbárie. Contudo, a arte, em vista da sua autoconservação, aspira desesperadamente a sair do seu domínio. Pois ela não é social só através do seu movimento próprio enquanto oposição, por assim dizer apriórica, à sociedade heterónoma. Esta, mesmo segundo a sua forma concreta, penetra sempre nela. A questão do que é possível, dos princípios formais produtivos, é imediatamente determinada pelo estado social. Na medida em que a arte se constitui mediante a experiência subjectiva, o conteúdo social penetra nela de um modo essencial; não, porém, de modo literal, antes modificado, camuflado, indistinto. Tal é a verdadeira afinidade da obra de arte com o sonho, que nada tem de psicológico.

---

(21) *Op. cit.,* p. 69.

*

A cultura é refugo; e todavia a arte, um dos seus sectores, surge seriamente como aparição da verdade. Eis o que reside no carácter ambíguo do fetichismo.

*

O enfeitiçamento da arte deve-se a que o critério dominante do seu ser-para-outro é aparência, a relação de troca encastoada como critério de todas as coisas; e a que o outro, o em-si da coisa, se torna ideologia, logo que a si mesmo se põe. A alternativa é repulsiva: *What do I get out of it?* Ou então: ser alemão significa fazer uma coisa por si mesma. A inverdade do para-outro tornou-se manifesta em que as coisas, que pretensamente foram feitas para o homem, tanto mais radicalmente o enganam; a tese do em-si funde-se com o narcisismo elitista e serve assim a mediocridade.

*

Porque as obras de arte registam e objectivam estratos da experiência que, sem dúvida, se encontram na base da relação com a realidade, nela porém quase sempre coisalmente dissimulados, é que a experiência estética é persuasiva, quer como experiência social quer como experiência metafísica.

*

A distância que separa o domínio estético dos fins práticos aparece intra-esteticamente como distanciamento dos objectos estéticos em relação ao tema considerado; assim como as obras de arte não intervêm, também ele não intervém nelas, a distância é a primeira condição da proximidade ao conteúdo das obras. Eis o que é salientado no conceito kantiano de desinteresse, que exige do comportamento estético o não se apropriar do objecto, nem o devorar. A definição benjaminiana da aura(22) captou bem este momento intra-estético, mas atribuiu-o a um estádio passado e considerou-o como sem validade para a época actual de reprodutibilidade técnica da obra. Na identificação com o agressor, ele apropriou-se demasiado prontamente da tendência histórica que reconduz a arte ao domínio dos fins empíricos. O distanciamento é, enquanto fenómeno, o que nas obras de arte transcende a sua simples existência; a sua absoluta proximidade seria a sua absoluta integração.

*

Perante a arte autêntica, a arte desonrada, humilhada e administrada de um modo dirigista, de modo nenhum é desprovida de aura:

---

(22) Cf. Walter Benjamin, *Schriften, ibid*, pp. 372 e 461 ss.; *Angelus Novus*, pp. 239 e ss.

a oposição das esferas antagonistas deve pensar-se incessantemente como mediação de uma pela outra. Na situação actual, as obras honram o momento aurático, recusando-o; a sua manutenção destruidora – a sua mobilização para contextos eficientes em nome da atmosfera – está localizada na esfera do divertimento. A arte ligeira falsifica os dois: o estrato factual do elemento estético, despojado da sua mediação, torna-se nele simples facticidade, informação e reportagem; o momento aurático, arrancado ao contexto da obra, é cultivado enquanto tal e consumível. Todo o grande plano num filme comercial injuria a aura, ao explorar propositadamente a proximidade organizada do longínquo, cortada da configuração da obra. A aura é ingurgitada como os estímulos sensoriais individuais, enquanto molho uniforme, que a indústria cultural deita ao mesmo tempo naqueles estímulos e nos seus produtos.

*

O mote stendhaliano sobre a *promesse de bonheur* significa que a arte faz justiça à existência, ao acentuar o que nela pré-anuncia a utopia. Mas esta parte de utopia diminui cada vez mais, a existência torna-se mais e mais semelhante a si própria. Por conseguinte, a arte consegue cada vez menos assemelhar-se a ela. Porque toda a felicidade encontrada no existente estado de coisas é simples substituto e falsidade, a arte vê-se obrigada a quebrar a sua promessa para permanecer fiel à existência. Mas a consciência dos homens, em especial a das massas, que estão separadas da consciência de semelhante dialéctica pelo privilégio cultural na sociedade antagonista, adere a essa promessa de felicidade, com razão, mas sob a sua forma imediata, material. É aí que intervém a indústria cultural. Planifica e explora a necessidade de felicidade. A indústria cultural possui o seu momento de verdade em satisfazer uma necessidade substancial, proveniente da recusa socialmente intensificada; mas, mediante o seu tipo de concessão, torna-se a inverdade absoluta.

*

No seio da utilidade dominante, a arte possui verdadeiramente algo de utopia enquanto outro, subtraído ao mecanismo do processo de produção e de reprodução da sociedade, não submetido ao princípio de realidade: o sentimento que se experimenta quando, na *Noiva Vendida,* o carro de Téspis entra na aldeia. Mas custa já alguma coisa observar os saltimbancos. O outro é engolido pelo sempre-semelhante e nele se mantém, contudo, como aparência: tal aparência é una também na acepção materialista. A arte deve destilar todos os seus elementos a partir da uniformidade, inclusive o espírito, e a todos modificar. Devido à nítida diferença da uniformidade, a arte é *a priori* a sua crítica, mesmo quando, apesar de tudo, se encaixa e se move no pressuposto do criticado. Inconscientemente, qualquer obra de arte se deve interrogar se, e como, é possível enquanto utopia: só mediante a constelação dos seus elementos. Ela não transcende mediante a simples e abstracta diferença da uniformidade, mas por receber esta uniformidade, a dissociar e de novo a reconstituir; tal composição é o que alguns chamam criação estética. É de harmonia com ela que se deve julgar o conteúdo de verdade das obras de arte: até que ponto são elas capazes de configurar o outro a partir do sempre-semelhante.

*

O espírito, na obra de arte e na reflexão a seu respeito, é suspeito porque pode afectar o carácter de mercadoria da obra e pôr em perigo a sua comercialização no mercado; o inconsciente colectivo é extremamente sensível a tal fenómeno. Sem dúvida, a emoção disseminada deveria alimentar-se da dúvida profunda em relação à cultura oficial, aos seus bens e à garantia publicitariamente eficiente de nela se participar com fruição. Quanto mais pormenorizadamente a interioridade ambivalente souber que é enganada pela cultura oficial ao rebaixar-se a tais promessas, tanto mais tenazmente adere de modo ideológico a algo que, porventura, nem sequer está presente na experiência artística das massas. Tudo isso é arengado pelos resquícios da sabedoria filosófico-vital, segundo a qual a consciência mata.

*

O hábito burguês, que se aferra com cinismo cobarde ao que se divisou como falso e inverdadeiro, comporta-se relativamente à arte segundo este esquema: o que me agrada pode ser mau, fraude fabricada, para a alguém deitar poeira nos olhos, mas não gostaria que de tal me lembrassem, nem também que me cansem e contrariem nos tempos livres. O momento da aparência na arte desenvolve-se historicamente para tal obduração subjectiva que, na época da indústria cultural, integra a arte na realidade empírica como sonho sintético e a priva da sua reflexão imanente, da mesma maneira que impede a reflexão sobre a arte. Em última análise, subentende-se aqui que a sobrevivência da sociedade existente é incompatível com a sua consciência de si mesma, e que todo o vestígio de semelhante consciência se vinga na arte. Também sob este aspecto é socialmente necessária a ideologia, a falsa consciência. A obra de arte autêntica, em vez de aí perder, ganha mesmo na reflexão do espectador. Se pegássemos na palavra do consumidor de arte, seria possível demonstrar-lhe que, mediante o conhecimento completo da obra, jamais satisfeito com a primeira impressão sensorial, como ele espontaneamente pretende, compreenderia melhor essa mesma obra. A experiência da arte é incomparavelmente mais rica quando ligada a um conhecimento certo. O que na obra é intelectualmente conhecido irradia para a sua percepção sensível. Uma tal reflexão subjectiva é legitimada por ela realizar de novo, por assim dizer, o processo reflexivo imanente, que se desenrola objectivamente no objecto estético e de nenhum modo deve ser consciente para o artista.

*

Na realidade, a arte não tolera nenhum valor aproximativo. A ideia de mestres de qualidade inferior ou média pertence ao tesouro de ideias da história da arte, sobretudo, da história da música, projecção de uma consciência que é insensível à vida das obras em si. Nenhuma continuidade leva do mau ao bom, passando pelo médio; o que não foi conseguido é sempre já mau, porque a ideia de arte implica a do êxito e da consonância; eis o que acerca da qualidade das obras de arte motiva as perpétuas disputas, quase sempre estéreis. A arte, aparição da verdade – segundo a frase de Hegel –, é objectivamente intolerante, mesmo quanto ao pluralismo socialmente ditado de esferas que coexistem em paz ao lado uma das outras, a cujo respeito os ideólogos repetidamente se exprimem. É sobretudo intolerável aquele «bom divertimento», a cujo respeito costumam tagarelar os cenáculos que gostariam de justificar, perante a sua débil consciência, o carácter de mercadoria da arte. Num diário, podia ler-se que, na Alemanha, Colette era considerada como escritora de salão; na França, porém, gozava da mais alta consideração, porque lá não se fazia a distinção entre o divertimento e a arte séria, mas apenas entre o bom e o mau. De facto, Colette desempenha no outro lado do Reno o papel de uma vaca sagrada. Inversamente, na Alemanha, por detrás da rígida dicotomia entre arte superior e arte inferior, esconde-se um preconceito cultural extremamente didáctico. Artistas, que, segundo os critérios oficiais, pertencem à esfera inferior, mas nela dão mostras de maior talento do que muitos que satisfazem apenas o conceito já há muito desfeito de nível, não são reconhecidos por si mesmos. Segundo a linda fórmula de Willy Haas, existe uma boa literatura medíocre e uma medíocre boa literatura; na música, as coisas não se passam de modo diverso. Contudo, a diferença entre o divertimento e a arte autónoma, contanto que ela não se obstine nem contra o carácter desnaturado do conceito de nível nem contra o que se produz a um nível inferior fora das regras, possui a sua substância nas qualidades da coisa. Tal diferença precisa, sem dúvida, de ser extremamente matizada; além disso, no século XIX, as esferas ainda não se encontravam tão radicalmente separadas como na época do monopólio cultural. Não faltam obras que, através de formulações informais, que podem ir do simples esboço até ao decalque, e também mediante a ausência de estruturação a favor do efeito calculado, têm o seu lugar na esfera de circulação estética subalterna que, no entanto, ultrapassam, graças a qualidades subtis. Se o seu valor de divertimento se perder, podem elas tornar-se mais do que eram no seu lugar próprio. Mesmo a relação da arte inferior à arte superior possui a sua dinâmica histórica. O que originalmente foi previsto para o consumo, actua por vezes, mais tarde, perante o consumo superiormente racionalizado, como modelo de humanidade. A própria obra não de todo estruturada, não inteiramente realizada, não é um critério invariante, mas legitima-se sempre que as obras se corrigem, reduzindo-se ao seu próprio nível formal e não surgindo como mais do que são. Assim se manifesta o extraordinário talento de Puccini em obras despretensiosas dos seus inícios como *Manon Lescaut* e *La Bohème* de modo muito mais convincente do que nas obras ulteriores, mais ambiciosas, que degeneram em *kitsch,* em virtude da desproporção entre a substância e a apresentação. Nenhuma das categorias da estética teórica pode ser utilizada rigidamente como critério irremovível. Se a objectividade estética unicamente se pode apreender na crítica imanente da obra particular, o carácter necessariamente abstracto das categorias torna-se fonte de erros. Cabe à teoria estética, que não se pode converter em crítica imanente, projectar pelo menos modelos da sua autocorrecção, mediante uma segunda reflexão sobre as suas definições. Mencionemos os nomes de Offenbach e de Johann Strauss; a repugnância frente à cultura oficial das moldagens dos clássicos impeliu Karl Kraus a insistir particularmente em tais fenómenos e em exemplos literários como *Nestroy.* Importa, decerto, desconfiar sempre da ideologia daqueles que, por não estarem à altura da disciplina das obras autênticas, produzem subterfúgios venais. Mas a separação das esferas, objectiva enquanto sedimento histórico, não é algo de absoluto. Mesmo na obra superior se encontra oculto, sublimado até à sua autonomia, o momento do para-outro, algo que busca o resíduo terreno da aprovação. A perfeição, a própria beleza, diz: «não sou bela?», e assim se prostitui. Inversamente, o *kitsch* mais miserável, que, todavia, se apresenta necessariamente como arte, não pode impedir o que ele detesta, o momento do em-si, a pretensão à verdade, que ele trai. Colette era dotada. Conseguiu coisas graciosas como o pequeno romance *Mitsou,* e também narrativas profundas como a tentativa de fuga da heroína em *L'Ingénue Libertine.* Em suma, foi uma Vicky Baum de qualidade e de linguagem mais refinada. Apresentou uma natureza pseudoconcreta, intoleravelmente refrescante, e não se incomodava com coisas tão insuportáveis como o final daquele romance em que a heroína frígida encontra o prazer nos braços do esposo legítimo, com a aprovação de todos. Colette fez as delícias do público com romances familiares sobre a prostituição de alto coturno. A censura mais pertinente contra a arte francesa, que alimentou toda a arte contemporânea, é que a língua francesa não tem uma palavra para *kitsch,* coisa de que se sente orgulho na Alemanha. A trégua entre as esferas estéticas séria e ligeira atesta a neutralização da cultura: porque o seu espírito já não está vinculado a nenhum espírito, ela propõe todos os seus sectores à escolha dos *high, middle* e *low brows.* A necessidade social de divertimento e do que se chama a descontracção é cismada por uma sociedade, cujos membros coagidos dificilmente suportariam de outro modo o peso e a monotonia da sua existência e que, nos tempos livres que lhes são atribuídos e administrados, com dificuldade aceitariam outra coisa além do que lhes é outorgado pela indústria cultural, de que, em verdade, também faz parte a pseudo-individualização dos romances *à la Colette.* Mas, o divertimento não melhora mediante tal necessidade; vende em saldo e desactiva o refugo da arte séria e, segundo a própria estrutura, acaba por ser estéril, abstractamente estandardizado e incoerente. O divertimento, mesmo o elevado e de realização nobre, tornou-se vulgar, desde que a sociedade de troca se apoderou também da produção artística e a transformou em mercadoria. Vulgar é a arte que degrada os homens, ao reduzir a distância e ao dobrar-se aos desejos de homens já degradados; confirmação do que o mundo dela fez, em vez de o seu gesto ser de revolta. Vulgares são as mercadorias culturais enquanto identificação dos homens com a própria degradação; a sua expressão é o esgar. Não há nenhuma relação directa entre a necessidade social e a qualidade estética, nem sequer no domínio da chamada arte funcional. Desde há séculos, nunca a construção se tornou tão premente na Alemanha como após a Segunda Guerra Mundial. Apesar de tudo, a arquitectura alemã do pós-guerra é lamentável. A equivalência estabelecida por Voltaire entre o *vrai besoin* e o *vrai plaisir* nada significa no plano estético; a qualidade das obras de arte só pode reduzir-se eficientemente à necessidade social se mediatizada por uma teoria da sociedade global, e não segundo o que as massas precisam e que, pois, tanto mais facilmente se lhes pode impor.

*

Um dos momentos do *kitsch* que se proporcionam como definição seria a simulação de sentimentos não existentes e, por conseguinte, a sua neutralização e a do fenómeno estético. O *kitsch* seria a arte que não pode, ou não quer, ser tomada a sério, aquela que, não obstante, mediante a sua manifestação, postula a seriedade estética. Mas, por mais que isto seja evidente, não é suficiente, e aqui não se está apenas a pensar no *kitsch* desprezível e não sentimental. O sentimento seria simulado; mas, o sentimento de quem? Do autor? Mas não é possível reconstruí-lo, nem erigir também a adequação em critério. Toda a objectivação estética se desvia da emoção imediata. O sentimento daqueles que o autor habitualmente faz falar? Eis o que é tão fictício como as próprias *personae dramatis*. Para que tal definição tenha sentido, seria preciso considerar a expressão da obra artística em si como *index veri et falsi*. No entanto, decidir sobre a sua autenticidade leva a complicações intermináveis de tal ordem – uma delas é a modificação histórica do conteúdo de verdade dos meios de expressão – que só é possível emitir casuisticamente um juízo e, mesmo assim, sem se subtrair a toda a dúvida. O *kitsch* é tão diferente qualitativamente da arte como a proliferação desta, pré-formado na contradição segundo a qual a arte autónoma deve dispor dos impulsos miméticos, opostos a tal utilização. Através da

obra de arte sofrem eles a injustiça, que se leva a cabo na supressão da arte e na sua substituição por esquemas de ficção. A crítica do *kitsch* nada deve descurar, mas, enquanto tal, avança pela arte dentro. A revolta contra a sua afinidade apriórica com o *kitsch* foi uma das leis fundamentais do seu desenvolvimento, na sua história recente. Este processo participa no declínio das obras. O que foi arte pode tornar-se *kitsch*. Esta história do declínio talvez seja uma das correcções da arte, o seu verdadeiro progresso.

*

Em face da dependência evidente em que a moda se encontra quanto ao lucro e perante o seu enredamento na actividade capitalista – dependência que, no mercado da arte, financia os pintores, mas lhes exige em troca, aberta ou implicitamente, que forneçam o que deles é esperado no mercado – e que afecta modas pretensamente artísticas e viola a autonomia, a moda na arte é tão controversa como o zelo dos agentes ideológicos, que transformam a apologia em publicidade. Incita-a, porém, à sua salvação o facto de ela, que dificilmente nega a sua cumplicidade com o sistema de lucro, ser vituperada por esse mesmo sistema. Ao suspender tabus estéticos como os da interioridade, da atemporalidade e da profundidade, pode nela ler-se como é que a relação da arte aos bens que de nenhum modo estão acima da dúvida se rebaixou a pretexto. A moda é a confissão permanente da arte de que ela não é o que pretende ser e o que, segundo a sua ideia, deve ser. Enquanto traidora indiscreta, é tão odiada como poderosa no seio do sistema; o seu carácter ambíguo é o sintoma flagrante da sua antinomia. Esta não se pode distinguir tão nitidamente da arte como desejaria a religião burguesa da arte. Desde que o sujeito estético polemicamente se separou da sociedade e do seu espírito predominante, a arte, através da moda, comunica com tal espírito, por mais objectivo e falso que ele seja. Sem dúvida, não há que continuar a atribuir a esta o carácter não voluntário e a inconsciência que, provavelmente, se imputavam já de modo injusto a modas do passado:

a moda é inteiramente manipulada, não é uma adaptação imediata à procura que nela se sedimentou e sem cujo consenso nenhuma moda, hoje, se imporia. Porque a manipulação, na época dos grandes monopólios, é também por sua vez o protótipo das relações sociais de produção dominantes, a concessão da moda representa igualmente um elemento socialmente objectivo. Se Hegel, numa das passagens mais notáveis da *Estética,* definia como tarefa da arte o apropriar-se do outro(23), a moda, enganada pela possibilidade de tal reconciliação no espírito, integra a própria alienação. Toma-se o modelo corporal de um ser-assim-e-não-de-outro-modo social, a que se abandona como no êxtase. Para não ser vendida a saldo, a arte deve resistir à moda, mas também enervá-la, para não ficar cega ao curso do mundo, o seu próprio conteúdo real. Baudelaire foi o primeiro a pôr em prática esta dupla relação com a moda, na sua produção lírica e nos seus ensaios. O louvor que faz a Constantin Guy(24) é a este respeito o testemunho mais enfático. Para ele, o artista da *vie moderne* é o que permanece senhor de si, ao perder-se no totalmente efémero. Mesmo o primeiro artista de alta categoria, que recusou a comunicação, se não fechou à moda: de Rimbaud existe mais de um poema no tom dos cabarés literários parisienses. A arte de oposição radical, que se desligou brutalmente do que lhe era heterogéneo, atacou também sem qualquer consideração a ficção do puro sujeito para-si, a ilusão fatal de uma honestidade que apenas a si se obriga e que, na maior parte dos casos, oculta um farisaísmo provinciano. Na época da impotência crescente do espírito subjectivo em face da objectividade social, a moda proclama o excedente desta no espírito subjectivo – dolorosamente a ele estranha –, mas corrigindo a ilusão de que ele existiria puramente em si. A objecção mais forte da moda contra os seus detractores é que ela participa na emoção individual válida, alimentada de história; paradigmaticamente, no *Jugendstil,* na universalidade paradoxal de um estilo da solidão. O desprezo da moda, porém, é provocado pelo seu momento erótico em que ela lembra à arte o que nunca de todo conseguiu sublimar. Através da moda, a arte dorme com quem não devia aceitar e assim adquire forças que se atrofiam na recusa, sem a qual, contudo, não existiriam. A arte, enquanto aparência, é a veste de um corpo invisível. A moda é, pois, o vestuário como absoluto. Nisso ambas se entendem. O conceito de moda como corrente é deplorável – etimologicamente, moda e modernidade coincidem –; o que na arte se difamava sob este nome continha, quase sempre, mais verdade do que aquilo que se dá ares de intacto, revelando assim uma falta de nervos, que, no plano artístico, é fonte de desqualificação.

*

O jogo é, no conceito de arte, o momento pelo qual ela se eleva directamente acima da imediatidade da práxis e dos seus fins. Mas, ao mesmo tempo, olha fixamente para trás, para a infância, se é que não para a animalidade. No jogo, mediante a recusa da racionalidade instrumental, a arte regride ao mesmo tempo para trás dela. A necessidade histórica de a arte atingir a maioridade opõe-se ao seu carácter lúdico sem, no entanto, dele se desembaraçar de um modo completo; em contrapartida, o puro recurso a formas lúdicas está regularmente ao serviço de tendências sociais restauradoras ou arcaizantes. As formas lúdicas são, sem excepção, formas de repetição. Quando são intentadas de modo positivo, estão associadas ao impulso repetitivo, a que se adaptam e que sancionam como norma. No carácter lúdico específico, a arte, em áspera oposição à ideologia schilleriana, alia-se à não liberdade. Penetra assim nela um elemento hostil à arte; a recente *Entkunstung* serve-se implicitamente do momento lúdico, à custa de todos os outros. Se Schiller celebra o instinto lúdico como característica humana por causa da sua ausência de finalidade, ele, leal cidadão, declara assim o contrário da liberdade quanto à liberdade, em concordância com a filosofia da sua época. A relação do jogo com a práxis é mais complexa do que na educação estética de Schiller. Enquanto outrora toda a arte sublimava momentos práticos, o que nela é jogo – através da neutralização da praxis – adere precisamente ao seu anátema, a sua compulsão ao sempre-semelhante e, na adaptação psicológica ao instinto de morte, transforma a obediência em felicidade. O jogo na arte é, desde o início, disciplinar, realiza o tabu sobre a expressão no ritual da imitação; quando a arte é inteira-mente jogo, nada resta da expressão. O jogo está em cumplicidade secreta com o destino, representando o peso mítico que a arte gostaria de lançar fora; em fórmulas como a de ritmo do sangue, que tão prontamente se utilizava para a dança enquanto forma lúdica, manifesta-se o seu aspecto repressivo. Se os jogos de azar são o contrário da arte, eles penetram nesta enquanto formas lúdicas. O pretenso instinto lúdico esteve sempre fundido com o predomínio da colectividade cega. Só quando o jogo percebe o próprio horror, como em Beckett, é que ele na arte participa possivelmente na reconciliação. Se é impossível pensar a arte sem o jogo e sem a repetição, ela pode, todavia, determinar em si como negativo este temível vestígio.

---

(23) Cf. Hegel, *Werke,* vol. 10: *Vorlesungen über die Aesthetik,* org. de H. G Hotho, 2.ª ed., Berlim, 1842/43, I Parte, p. 41: «O homem faz isso [isto é, transforma as coisas exteriores a que imprime o selo da sua interioridade] para, enquanto sujeito livre, tirar do mundo externo a sua estranheza árida e, na forma das coisas, saborear apenas uma realidade exterior a si mesma.»

(24) Cf. Charles Baudelaire, «Le Peintre de la vie moderne», in *Oeuvres complètes,* Paris, 1961, pp. 1153 e ss.

A célebre obra de Huizinga, *Homo ludens,* colocou recentemente a categoria do jogo no centro da estética, e não apenas aí: a cultura nasce como jogo. «A expressão 'elemento lúdico da cultura' não significa que as diferentes actividades da vida cultural reservaram um lugar importante aos jogos, nem que a cultura provém do jogo mediante um processo evolutivo, de tal modo que alguma coisa que, originalmente, era jogo se converteu, mais tarde, em algo que já não é jogo e que agora se pode chamar cultura. Trata-se antes de mostrar que, no início, a cultura é jogo» (25). A tese de Huizinga subjaz como princípio à crítica da definição da arte pela sua origem. No entanto, o seu teorema contém elementos verdadeiros e falsos. Se, como ele, considerarmos o conceito de jogo de modo abstracto, tal conceito menciona sobretudo como específicos comportamentos que, de qualquer modo, se afastam da práxis de autoconservação. Não vê quão frequentemente o momento lúdico da arte é cópia de uma práxis, em grau muito mais elevado do que cópia da aparência. Em todo o jogo, o fazer é uma práxis esvaziada conteudalmente da relação aos fins, mas consolidada, no entanto, segundo a forma e a própria execução. O momento de repetição no jogo é a cópia de um trabalho não livre, da mesma maneira que o desporto, forma dominante do jogo extra-artístico, lembra ocupações práticas e cumpre a função de habituar continuamente os homens às exigências da práxis, sobretudo através da transformação reactiva do desprazer físico em prazer secundário, sem que eles se apercebam do contrabando da práxis. A doutrina de Huizinga, segundo a qual o homem não joga apenas com a linguagem, mas esta surge mesmo como jogo, ignora soberanamente, até certo ponto, as necessidades práticas contidas na língua e das quais esta só tarde, se é que alguma vez, delas se desembaraça. A teoria linguística de Huizinga converge notavelmente com a de Wittgenstein; também ele subestima a relação constitutiva da língua com o extralinguístico. Apesar de tudo, a teoria do jogo de Huizinga leva-o a concepções confinadas a reduções da arte ligadas às práticas mágicas e à metafísica religiosa. Reconheceu ao mesmo tempo como verdadeiros e falsos, do ponto de vista dos sujeitos, os comportamentos estéticos que ele resume no nome de jogo. Chega assim a uma teoria extraordinariamente penetrante do humor: «Gostaríamos de saber se, mesmo para o selvagem, a sua fé nos mitos mais sagrados não estaria ligada, desde o início, a certos elementos de uma concepção humorística» (26). «Um elemento semi-humorístico não deve separar-se do mito autêntico» (27). As festas religiosas dos povos primitivos não são as «de um total êxtase e ilusão ... Não lhes falta uma consciência subjacente de 'não-ser autêntico'» (28). «Que se exerça ou se sofra o encantamento, o indivíduo é simultaneamente sabedor e enganado.

---

(25) Johan Huizinga, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel,* Reinbeck, 1969, p. 51 [*Homo Ludens,* Edições 70, Lisboa].

(26) *Ibid.,* p. 127.
(27) *Ibid.,* p. 140.
(28) *Ibid.,* p. 29.

Mas deseja-se ser enganado» (29). Sob este aspecto, o da consciência da inverdade do verdadeiro, toda a arte participa do humor e, de um modo pleno, a arte moderna e as suas trevas; Thomas Mann sublinhou tal facto em Kafka (30), e em Beckett ele é evidente. Huizinga afirma: «É no próprio conceito de jogo que melhor se capta a unidade e a inseparabilidade da crença e da não crença, o nexo da seriedade sacra com a malícia e a 'brincadeira'» (31). O que assim se predica do jogo pode, sem dúvida, afirmar-se de toda a arte. Em contrapartida, é insustentável a interpretação de Huizinga do «carácter hermético do jogo», que, além disso, colide com a sua própria definição dialéctica do jogo enquanto unidade da «crença e da não crença». A sua insistência numa unidade em que, finalmente, os jogos dos animais, das crianças, dos primitivos e dos artistas só se distinguem segundo o grau, não segundo a qualidade, impede a consciência da contraditoriedade da teoria e fica aquém da própria descoberta que Huizinga fez da natureza esteticamente constitutiva da contradição.

*

O choque surrealista e a montagem. – O paradoxo segundo o qual o que acontece no mundo racionalizado tem, não obstante, uma história, choca sobretudo porque, em virtude da sua historicidade, a *ratio* capitalista se desnuda a si mesma como irracional. É com horror que o sensório percebe a irracionalidade do racional.

*

A práxis seria a totalidade dos meios de reduzir a penúria, um meio com prazer, com felicidade e com a autonomia em que aqueles se sublimam. Isso é impedido pelo praticismo que, segundo a expressão corrente, não permite chegar ao prazer, agindo assim como a vontade de uma sociedade em que o ideal do pleno emprego se substitui ao da supressão do trabalho. O racionalismo de um pensamento, que a si proíbe olhar para lá da práxis enquanto relação fins-meios e de a confrontar com a sua finalidade, é irracionalista. Também a práxis participa do carácter fetichista. Tal contradiz o seu conceito, o de um para-outro, que ela perde, logo que se absolutiza. Esse outro é o centro de forças da arte e da teoria. A irracionalidade, de que o praticismo acusa a arte, é o correctivo da sua própria irracionalidade.

*

A relação entre a arte e a sociedade tem o seu lugar no seu ponto de encontro e não se desenvolve na imediata tomada de partido, no que hoje se chama *engagement*. Vã é igualmente a tentativa de apreender teoricamente essa relação, construindo de modo invariável tomadas de posição não-conformistas da arte, ao longo da história, para as contrapor a tomadas de posição afirmativas. Não faltam obras de arte que só violentamente se integrariam numa tradição precária e não-conformista e cuja objectividade é, no entanto, profundamente crítica em relação à sociedade.

*

O declínio da arte, proclamado hoje com tanta facilidade como ressentimento, seria falso, uma maneira de se adaptar. A dessublimação, o ganho imediato e momentâneo de prazer, que a arte deve poder preparar, situa-se intra-esteticamente abaixo da arte; no plano real, porém, ela só pode garantir o que dela se espera. A recente tomada de posição sobre a incultura a partir da cultura, o entusiasmo pela beleza dos combates de rua é uma retomada de acções futuristas e dadaístas. O medíocre esteticismo de uma política de pequeno fôlego é complementar à exaustão da potência estética. Com a recomendação do *jazz* e do *rock and roll* em vez de Beethoven, não se desmantela a mentira afirmativa da cultura, mas fornece-se um pretexto à barbárie e aos interesses comerciais da indústria cultural. As pretensas qualidades vitais não pervertidas de tais produtos são sinteticamente preparadas pelas mesmas forças a que se aplica a alegada Grande Recusa: são tanto mais desfiguradas.

---

(29) *Ibid.*, p. 30.

(30) Cf. Thomas Mann, *Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrhundertzehnten*, Francoforte, 1953, pp. 556 e ss.

(31) Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 31.

*

A tese do fim iminente ou já presente da arte repete-se ao longo da história, sobretudo depois da modernidade; Hegel interpreta filosoficamente essa tese, não é o seu inventor. Enquanto ela se comporta hoje anti-ideologicamente, foi até há pouco a ideologia de grupos historicamente decadentes, para os quais o seu fim parecia o fim de todas as coisas. O ponto de viragem é, sem dúvida, assinalado pela condenação comunista da arte moderna, condenação que suspendeu o movimento imanentemente estético em nome do progresso social; mas a consciência dos *apparatchiki,* que pronunciou tal condenação, era a antiga consciência pequeno-burguesa. Regularmente, o discurso sobre o fim da arte faz-se ouvir em lugares de junção dialécticos, onde surge bruscamente uma nova forma, polémica em relação à precedente. Desde Hegel, a profecia do declínio constituía mais uma componente da filosofia cultural de juízos soberanos de uma componente da experiência artística; os seus decretos preparavam as medidas totalitárias. No seio da arte, as coisas não se passam de outro modo. Em Beckett, o ponto zero, o *non plus ultra* para o alarido da filosofia cultural, contém em si, como o átomo, uma infinita riqueza. Não é impensável que a humanidade, uma vez realizada, não mais precise de uma cultura fechada em si mesma, imanente; hoje, o risco é o de uma falsa supressão da cultura, que abriria o caminho à barbárie. O *«Il faut continuer»,* conclusão de *L'Innommable,* remete a antinomia para a fórmula segundo a qual a arte se afigura impossível a partir do exterior e

deve ser continuada de modo imanente. Nova é a qualidade de que a arte integra em si a sua decadência; enquanto crítica do espírito de dominação, ela é o espírito que contra si mesmo se pode voltar. A auto-reflexão da arte obtém o seu ponto de inserção e nele se concretiza. Contudo, o alcance político que possuía a tese do fim da arte, há trinta anos – indirectamente, por exemplo, na teoria da reprodução de Benjamin(32) – desapareceu; aliás, numa conversa, Benjamin recusara-se a rejeitar a pintura actual, apesar da sua defesa desesperada a favor da reprodução mecânica: havia que manter a sua tradição, a fim de a conservar para tempos menos sombrios do que os de então. Apesar de tudo, perante a ameaça de uma transformação da arte em barbárie, é preferível hesitar, manter-se calado, a passar para o inimigo e favorecer uma evolução que equivale à inserção no estado de coisas existente, em virtude da sua superioridade. A mentira do fim da arte, proclamado pelos intelectuais, reside na questão do seu para quê, da sua legitimação perante a práxis *hic et nunc.* Mas a função da arte no mundo totalmente funcional é a sua ausência de função; é pura superstição pensar que ela pode directamente intervir ou induzir à intervenção. A instrumentalização da arte sabota o seu protesto contra a instrumentalização; só quando tem em conta a sua imanência é que a arte convence a razão prática da sua desrazão. Na sua oposição ao irremediavelmente obsoleto princípio de *l'art pour l'art,* não cede aos fins que lhe são exteriores, mas desiste da ilusão de um puro reino da beleza, que depressa se revela como *kitsch.* Numa negação determinada, ela regista os *membra disiecta* da empiria, onde possui o seu lugar, e reúne-os mediante a sua transformação numa realidade, que é monstruosidade; assim interpretava Baudelaire o refrão *l'art pour l'art,* no momento em que o difundia. Que ainda não é o tempo da abolição da arte vê-se nas suas possibilidades concretamente abertas, de muitos modos negligenciadas como que sob o efeito de um sortilégio. Mesmo quando a arte adopta pelo protesto uma atitude de liberdade, permanece sem liberdade; também o protesto é canalizado. Seria decerto apologética barata afirmar que nenhum fim se pode prever. A atitude adequada da arte seria fechar os olhos e comprimir os dentes.

---

(32) Cf. Walter Benjamin, *Schriften, ibid.,* pp. 366 e ss.

*

A opacidade da obra de arte em relação à realidade empírica tornou-se programa explícito na poesia hermética. Perante cada uma das suas obras de qualidade – pensa-se em Celan – deveria ser permitida a questão de até que ponto elas são efectivamente herméticas; segundo uma observação de Peter Szondi, o seu hermetismo não se confunde com a sua ininteligibilidade. Em vez disso, poder-se-ia pressupor uma relação entre a poesia hermética e os momentos sociais. A consciência reificada, que, com a integração da sociedade altamente industrializada nos seus membros a si se integra, é incapaz de acolher o essencial dos poemas a favor do seu conteúdo temático e do seu pretenso valor informativo. No plano artístico, os homens só podem ser afectados mediante o choque que visa o que a ideologia pseudocientífica chama comunicação; a arte, por seu lado, só é íntegra quando não entra no jogo da comunicação. O processo hermético é, de facto, imediatamente motivado pela crescente coerção a separar o poetizado do conteúdo temático e das intenções. Tal coerção passou da reflexão à poesia: procura submeter ao próprio poder aquilo por cuja causa ela lá está, e precisamente em conformidade com a lei imanente do seu movimento. Pode considerar-se como poesia hermética, cujo nascimento se situa no período do *Jugendstil* e tem alguns pontos comuns com o conceito de vontade de estilo então dominante, aquela que, por si, empreende produzir o que dela só emerge historicamente enquanto poetizado, como um momento quimérico, de metamorfose do conteúdo enfático em intenção. É na poesia hermética, tratada por si mesma, que se torna temático o que outrora podia acontecer na arte, sem que aí se tivesse aplicado: a este respeito, a interacção em Valéry entre produção artística e auto-reflexão do processo de produção está já pré-formada em Mallarmé. Em nome da utopia de uma arte desembaraçada de tudo o que lhe era estranho, ele foi apolítico e, por conseguinte, extremamente conservador. Mas, na recusa da mensagem pregada hoje piedosamente por todos os conservadores, ele contactou com o pólo político oposto, o dadaísmo; na história literária, não faltam intermediários. Depois de Mallarmé, a poesia hermética, já com mais de oitenta anos de idade, modificou-se também enquanto reflexo em relação à tendência social: o lugar comum da torre de marfim não atinge as obras sem janelas. Os seus começos não estiveram isentos dos excessos estúpidos e desesperados da religião da arte, que se persuade de que o mundo fora criado por mor de um belo verso e de um período bem escrito. No representante mais importante da poesia hermética da lírica alemã contemporânea, Paul Celan, inverteu-se o conteúdo experimental do hermetismo. Este lirismo está impregnado da vergonha da arte perante o sofrimento, que se subtrai tanto à experiência como à sublimação. Os poemas de Celan pretendem exprimir o horror extremo através do silêncio. Torna-se negativo o seu próprio conteúdo de verdade. Imitam uma linguagem aquém da linguagem impotente dos homens, e até de toda a linguagem orgânica, a linguagem do que está morto nas pedras e nas estrelas. São eliminados os últimos rudimentos do orgânico; assoma o que Benjamin indicava em Baudelaire, ao dizer que a sua lírica não tinha aura. A infinita discrição, com que procede o radicalismo de Celan, aumenta a sua força. A linguagem do inanimado torna-se a última consolação da morte privada de todo o sentido. A transição para o anorgânico deve não só observar-se nos motivos temáticos, mas reconstruir nas obras fechadas a via que conduz do horror ao silêncio. Numa semelhança remota com o modo como Kafka procedeu com a pintura expressionista, Celan transpõe para processos linguísticos a desobjectivação da paisagem, que se aproxima do anorgânico.

*

O que se afiança como arte realista, ao manifestar-se como arte, injecta um sentido à realidade que tal arte intenta reproduzir sem ilusão. Eis o que antecipadamente é ideológico em face da realidade. A impossibilidade do realismo não é, hoje, simplesmente intra-estética, mas extrai-se também da constelação histórica da arte e da realidade.

*

O primado do objecto e o realismo estético opõem-se hoje quase contraditoriamente e, certamente, segundo um critério realista: Beckett é mais realista do que os realistas socialistas, que falsificam a realidade, em virtude do seu princípio. Se eles tomassem esta realidade suficientemente a sério, aproximar-se-iam do que Lukács condenou quando, durante a sua detenção na Roménia, declarou que sabia agora que Kafka era um escritor realista.

*

O primado do objecto não se deve confundir com as tentativas de arrancar a arte à sua mediação subjectiva e de infiltrar a sua objectividade a partir de fora. A arte é a prova do interdito da negação positiva: a negação do negativo não é o positivo, nem a reconciliação com um objecto irreconciliado.

*

Que a totalidade dos interditos implique um cânone de autenticidade parece incompatível com a crítica filosófica do conceito da negação da negação enquanto algo de positivo(33), mas, na teoria filosófica e na práxis social por ela escudada, este conceito significa a sabotagem do trabalho negativo do entendimento. No esquema idealista da dialéctica, ela torna-se insuficiência da antítese, por meio de cuja crítica a tese se deve legitimar a um nível superior. Sem dúvida, mesmo segundo esta dimensão, a arte e a teoria não são absolutamente diferentes. Logo que as idiossincrasias, substitutos estéticos da negação, forem erigidos em regras positivas, petrificam-se na própria abstracção perante a obra de arte determinada e a experiência artística, e mecanicamente subsumem esta, à custa do entrelaçamento dos momentos da obra de arte. Os meios progressistas, através da sua canonização, facilmente assumem um elemento restaurador e associam-se a momentos estruturais, contra os quais se revoltavam as mesmas idiossincrasias, desta vez transformadas já em regras. Se na arte tudo depende da *nuance*, então também é verdade quanto à *nuance* que distingue o interdito da lei. O idealismo especulativo, que levou à doutrina hegeliana da negação positiva, poderia ter ido buscar às obras de arte a ideia de identidade absoluta. Podem estas, de facto, de acordo com o seu princípio de economia e enquanto produzidas, ser muito mais coerentes em si mesmas, mais positivas no entendimento lógico do que a teoria que visa imediatamente o real. Só no progresso da reflexão é que o princípio de identidade se revela também como ilusório inclusive na obra de arte, porque outro é o que constitui a sua autonomia; sob este aspecto, as obras de arte não conhecem decerto nenhuma negação positiva.

*

O primado do objecto é, na obra estética, o da própria coisa, da obra artística, sobre quem a produz ou a recebe. «Pinto um quadro, não uma cadeira», afirmava Schönberg. O primado exterior é esteticamente mediatizado pelo primado imanente; sem mediação, enquanto primado do que, fazendo parte do mundo exterior, é representado, esquivar-se-ia ao carácter ambíguo da arte. Na obra artística, o conceito de negação positiva adquire também um sentido diferente: esteticamente, pode falar-se desta positividade na medida em que o cânone dos interditos historicamente perimidos está ao serviço do primado do objecto enquanto coerência da obra.

---

(33) Cf. T. W. Adorno, *Negative Dialektik*, Francoforte, pp. 159 e ss.

*

As obras de arte representam as contradições enquanto todo, a situação antagonista enquanto totalidade. Só através da sua mediação, não mediante o seu *parti pris* directo, é que são capazes de, graças à expressão, transcender a situação antagonista. As contradições objectivas sulcam o sujeito; não são por ele postas, nem produzidas pela sua consciência. Eis o verdadeiro primado do objecto na composição interna das obras de arte. O sujeito pode dissolver-se frutuosamente no objecto estético só porque ele é, por seu turno, mediatizado pelo objecto e exprime ao mesmo tempo, de modo imediato, o sofrimento. Os antagonismos são tecnicamente articulados na composição imanente das obras, que torna a interpretação translúcida às relações de tensão no exterior. As tensões não são copiadas, mas dão forma à coisa; só isto constitui o conceito estético da forma.

*

Mesmo num futuro lendariamente melhor, a arte não deveria renegar a lembrança dos terrores acumulados; de outro modo, vã seria a sua forma.

TEORIAS SOBRE A ORIGEM DA ARTE

EXCURSO

As tentativas de fundar a estética a partir da origem da arte enquanto sua essência são necessariamente ilusórias(34). Se o conceito de origem se situar para lá da história, o problema que se põe confunde-se com os problemas do estilo ontológico, muito longe do chão de firme objectividade que o termo prestigioso 'origem' consigo traz como associação; além disso, falar de origem, fora de todo o elemento temporal, é pecar contra o simples sentido literal que os filósofos da origem afirmam perceber. Mas o carácter da arte, de ela ser produto de devir, proíbe que a mesma se reduza historicamente à sua origem pré ou proto-histórica. Os mais antigos testemunhos da arte não são os mais autênticos, nem transcrevem possivelmente o seu âmbito ou manifestam em si claramente o que é a arte; são antes fontes de confusão. Quanto ao material, a arte mais antiga que chegou até nós, os desenhos das cavernas, pertence totalmente ao domínio óptico. Pouco ou nada se conhece sobre a música e a poesia dessa época; faltam indicações sobre os momentos que podem ser qualitativamente diferentes da pré-história óptica. Entre os estetas, Croce, num espírito hegeliano, foi decerto o primeiro a julgar como esteticamente irrelevante a questão da origem da arte: «Visto que esta actividade 'intelectual' é o seu [da história] objecto, pode nela reconhecer-se quão absurdo é levantar o problema histórico da origem da arte ... Se a expressão é uma forma da consciência, como poderá então buscar-se a origem histórica de algo que não é nenhum produto da natureza e que é pressuposto pela história humana? Como será possível demonstrar a génese histórica do que é uma categoria, graças à qual se apreende toda a génese e todo o facto histórico ?»(35) No entanto, tão justa é a intenção de não confundir o que há de mais antigo com o conceito da própria coisa, que só se torna o que é através do desabrochamento, como contestável é a argumentação de Croce. Ao identificar, sem mais, a arte com a expressão, que é 'pressuposta pela história humana', a arte torna-se para ele, mais uma vez, o que não deveria ser ao olhar da filosofia da história, uma 'categoria', uma forma invariante da consciência, estática segundo a forma, mesmo quando Croce a apresenta como pura actividade ou espontaneidade. O seu idealismo, não menos do que as relações da sua estética com Bergson, mascara-lhe a relação constitutiva da arte com aquilo que ela própria não é, com o que não é pura espontaneidade do sujeito; isso compromete sensivelmente a sua crítica à questão da origem. No entanto, as diversas investigações empíricas que, desde então, se debruçaram sobre tal questão dificilmente induzem à revisão do juízo de Croce. Seria demasiado fácil tornar responsável deste facto o positivismo crescente que, por temor da refutação pelo facto mais próximo, não mais se arrisca a construir uma teoria unívoca e mobiliza um conjunto de factos para provar que a ciência estabelecida não suporta a teoria de grande estilo. A etnologia em particular, que, segundo uma válida divisão do trabalho, tem por tarefa interpretar as descobertas pré-históricas, deixa-se intimidar pela tendência, proveniente de Frobenius, de que

---

(34) Para o resumo crítico acerca dos temas pertinentes, o autor está vivamente agradecido a Renate Wieland do Instituto de Filosofia da Universidade de Francoforte.

---

(35) Benedetto Croce, *Aesthetik als Wissenschaft von Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft*, Tubinga, 1930, p. 140.

todos os enigmas arcaicos se explicam pela religião, mesmo quando as descobertas resistem a um tratamento tão sumário. Mas o silêncio da ciência quanto à questão da origem, que corresponde à crítica filosófica da origem, de nenhum modo prova a impotência da ciência e o terrorismo dos tabus positivistas. É característico o pluralismo das interpretações a que não pode renunciar a ciência que perdeu toda a ilusão: assim Melville J. Herskovits em *Man and his Work*(36). Se a ciência actual interdiz a si a resposta monista à questão da origem da arte, do que ela era originalmente e do que persistiu em ser, isso anuncia um momento de verdade. A arte como unidade representa uma etapa muito tardia. Pode duvidar-se de se semelhante interpretação não será mais uma integração do conceito do que uma integração da coisa, à qual aquele se aplica. O carácter artificial, por exemplo, do termo *Sprachkunstwerk*, hoje popular entre os germanistas, que subsume sem rodeios, pela mediação da língua, a poesia na arte, suscita suspeitas quanto ao procedimento, embora a arte se tenha unificado no decurso do processo da *Aufklärung*. As mais antigas manifestações artísticas são tão difusas que é tão difícil como vão decidir o que aí deveras é arte e o que não é. Mesmo mais tarde, a arte reagiu sempre simultaneamente ao processo de unificação em que estava integrada. O seu próprio conceito não é a tal indiferente. O que parece tornar-se indistinto na penumbra da pré-história é vago não só por causa do seu afastamento, mas porque assim se encontra salvaguardado algo dessa vacuidade inadequada ao conceito, cuja integração constante ameaça incansavelmente a sua existência. Talvez não seja irrelevante que os primeiros desenhos das cavernas, cujo naturalismo de boa vontade se reconhece, dêem prova de uma extrema fidelidade justamente na representação do movimento, como se já quisessem – o que Valéry por fim exigia – imitar com minúcia o indeterminado, o que nas coisas não é coisa(37). Neste caso, o seu impulso não seria o de imitação, não teria sido naturalista, mas, desde o início, protesto contra a reificação. A plurivocidade não deve, ou não apenas, ser imputada à estreiteza do conhecimento; é antes peculiar à própria pré-história. A univocidade só existe depois que a subjectividade se manifestou.

---

(36) Cf. Melville J. Herskovits, *Man and his Work*, Nova Iorque, 1948.

(37) Cf. Paul Valéry, *op. cit.*, p. 681.

O chamado problema da origem ressoa na controvérsia sobre a anterioridade das representações naturalistas ou das formas simbólico-geométricas. Reside aí implícita a esperança de que assim se poderia fazer um juízo sobre a natureza original da arte. Tal esperança poderia ser enganadora. Arnold Hauser abre a *Sozialgeschichte der Kunst* com a tese de que, no Paleolítico, o naturalismo é mais antigo: «Os monumentos ... indicam a prioridade do naturalismo, de maneira que se torna cada vez mais difícil suster a doutrina da originalidade da arte afastada da natureza e estilizadora da realidade» (38). O tom polémico contra a doutrina neo-romântica da origem religiosa não se deve ignorar. Mas a tese do naturalismo é imediatamente restringida por este importante historiador. Hauser, que utiliza ainda as duas teses fundamentais muitas vezes opostas, censura-lhes o seu anacronismo: «O dualismo do visível e do invisível, do visto e do sabido, permanece-lhe [isto é, à pintura paleolítica] totalmente estranho» (39). Ele percebe o momento do indiferenciado na arte primitiva, e também o da indiferenciação entre a esfera da aparência e a realidade (40). Adere à prioridade do naturalismo graças a uma teoria da magia, que ensina a «dependência recíproca dos semelhante» (41). Para ele, a semelhanca é tanto como a possibilidade de reproduzir, e esta última exerce um encantamento prático. Em seguida, Hauser separa nitidamente a magia da religião; aquela está apenas ao serviço directo dos meios de subsistência. Uma separação tão radical dificilmente se pode reduzir ao mesmo denominador que o teorema da inseparabilidade primitiva. Em contrapartida, permite situar no início a possibilidade de reproduzir, embora outros investigadores como Erik Holm contestem a hipótese da função mágico-utilitarista da cópia [*Abbild*](42). Hauser, por seu lado, declara: «O caçador e o pintor paleolíticos pensavam possuir na imagem a própria coisa e, com a reprodução, adquirir o poder sobre a coisa reproduzida» (43). Esta concepção também Resch a poderia acatar com circunspecção (44). Inversamente, Katesa Schlosser considera como característica mais notável dos procedimentos paleolíticos de representação o afastamento do modelo natural; não se atribui, porém, a nenhum 'irracionalismo arcaico', antes se interpreta no sentido de Lorenz e de Gehlen (45) como forma de expressão de uma *ratio* biológica. A tese do utilitarismo e do naturalismo mágico resiste tão pouco frente ao material como a tese filosófico-religiosa, que Holm ainda defende. O conceito de simbolização que ele utiliza expressamente postula já, para o estádio mais antigo, o dualismo que Hauser só atribuía ao Neolítico. O dualismo serviria para a organização homogénea na arte e faria aparecer ao mesmo tempo a estrutura de uma sociedade articulada e, portanto, necessariamente hierárquica e institucional; de uma sociedade em que já se produz. Durante o mesmo período, ter-se-iam desenvolvido o culto e um cânone homogéneo da forma e a arte ter-se-ia cindido numa esfera sagrada e num domínio profano, em escultura de ídolo e cerâmica decorativa. A par da constituição da fase animista propriamente dita, desenvolve-se a do pré-animismo ou, como a ciência hoje a prefere designar, da «visão não sensível do mundo», que seria caracterizada pela «unidade essencial de todo o ser vivo». Mas essa concepção afasta-se da opacidade objectiva dos mais antigos fenómenos: um conceito como o de unidade essencial supõe já, para o estádio primitivo, uma separação da forma e da matéria ou, pelo menos, oscila entre a ideia de uma tal separação e a ideia da unidade. A sua utilização

---

(38) Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur,* 2.ª ed., Munique, 1967, p. 1.

(39) *Op. cit.,* p. 3.

(40) *Op. cit.,* p. 5.

(41) *Op. cit.,* p. 8.

(42) Cf. Erik Holm, «Felskunst im südlichen Afrika», *op. cit.,* p. 196.

(43) Arnold Hauser, *op. cit.,* p. 4.

(44) Cf. Walther F. E. Resch, *op. cit.,* pp. 108 e ss.

(45) Cf. Konrad Lorenz, «Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung», in *Zeitschrift für Tierpsychologie,* vol. 5, p. 258; Arnold Gehlen, *op. cit,* pp. 69 e ss.

actual torna tudo indistinto, mesmo a relação entre o uno e o múltiplo. Na verdade, e tal como a filosofia a exprimiu pela primeira vez no *Parménides* de Platão, a unidade só é pensável enquanto unidade da diversidade. O carácter indiferenciado da pré-história não é uma unidade assim, mas fica aquém da dicotomia em que só a unidade, como momento polar, tem um sentido. Por isso, caem em dificuldades estudos como o de Fritz Krause sobre «Máscaras e Figuras de Antepassados»: Segundo ele, nas representações primitivas não animistas, «a forma está ligada à matéria, não é separável do tema». Por conseguinte, uma modificação da essencialidade só é possível através de uma modificação da matéria e da forma, através da plena metamorfose do corpo. Daí, a transformação directa e recíproca das essências» (46). Krause, decerto com razão, e contra o conceito tradicional de símbolo, sublinha que, na cerimónia das máscaras, a metamorfose não é simbólica mas, segundo um termo do psicólogo do desenvolvimento Heinz Werner, uma «magia de modelação» (47). Para o índio, a máscara não é apenas o demónio cuja força se transmite ao que a traz: o próprio portador da máscara se transforma em encarnação do demónio e desaparece enquanto individualidade (48). Contra tal surgem dúvidas: para todo o membro da tribo e também para o mascarado é imediatamente evidente a diferença entre o seu rosto e a máscara e, por conseguinte, a diferença que, segundo a construção neo-romântica, deveria ser imperceptível. Assim como o rosto e a máscara não são a mesma coisa, também o portador da máscara não pode ser a encarnação do demónio. O momento da dissimulação é inerente ao fenómeno, contrariamente à afirmação de Krause; nem a forma muitas vezes totalmente estilizada, nem a dissimulação parcial dos portadores de máscara prejudicaram a ideia da «transformação da natureza do portador graças à máscara» (49). Este fenómeno contém, sem dúvida, algo da crença na metamorfose real, como nos jogos de crianças em que estas não fazem uma distinção nítida entre elas e o papel que desempenham, mas a qualquer momento podem ser reconduzidas à realidade. A expressão é também um fenómeno original, mas sim o produto de um devir. Poderia emergir do animismo. Quando o membro de um clã imita o animal totem ou uma divindade temida e nela se transforma, constitui-se a expressão, algo diferente do que o indivíduo é para si. Enquanto a expressão parece fazer parte da subjectividade, é-lhe peculiar enquanto alienação o não-eu, o colectivo. Quando o sujeito que desperta para a expressão busca a sua sanção, a expressão é já testemunho de uma ruptura. Só com a consolidação do sujeito em autoconsciência é que a expressão se torna autónoma enquanto expressão de tal sujeito, mas conserva o gesto do que se toma alguma coisa. A reprodução poderia interpretar-se como a reificação deste comportamento hostil justamente ao impulso que é a própria expressão objectivada, por sua vez já rudimentar. Ao mesmo tempo, tal reificação é também emancipadora mediante a reprodução: ajuda a libertar a expressão, ao pô-la à disposição do sujeito. Outrora, talvez os homens fossem inexpressivos como os animais, que não riem nem choram, ao passo que as suas formas exprimiam objectivamente algo sem que os animais de tal tivessem consciência. Esse fenómeno é evocado pelas máscaras que se assemelham a gorilas e, em seguida, pelas obras de arte. A expressão, momento natural da arte, é já enquanto tal algo diferente da simples natura. – As interpretações extremamente heterogéneas são possibilitadas pela plurivocidade objectiva. É um modo de falar anacrónico dizer que nos fenómenos artísticos pré-históricos os momentos heterogéneos se encontram mesclados. Para se libertar do constrangimento do difuso, seria antes forçoso que a separação e a unidade tivessem ao mesmo tempo aparecido com uma mais firme organização social. É interessante o resumo de Herskovits: segundo ele, as teorias da evolução, que derivam a arte de um 'princípio de valorização' primitivamente simbólico ou realista, não se podem manter frente à diversidade contraditória das manifestações da arte pré-histórica e primitiva. O contraste drástico entre o convencionalismo primi-

---

(46) Cf. Fritz Krause, *op. cit.*, p. 231.

(47) Heinz Werner, *Einführung in die Entwicklungspsychologie*, Lípsia, 1926, p. 269.

(48) Cf. Fritz Krause, *op. cit.*, pp. 223 e ss.

(49) *Ibid.*, p. 224.

tivo – pensa-se nas estilizações – e o realismo paleolítico isola em cada caso um aspecto. O predomínio de um ou outro destes princípios já não é perceptível na época primitiva nem nos povos primitivos que hoje sobrevivem. A escultura paleolítica seria quase sempre extremamente estilizada, em oposição às representações «realistas» contemporâneas da pintura das cavernas; em contrapartida, o seu realismo está penetrado de elementos heterogéneos, por exemplo, de escorços, que não se deixariam interpretar nem num sentido perspectivista, nem simbolista. A arte dos primitivos seria hoje complexa; as formas extremamente estilizadas de nenhum modo suplantaram os elementos realistas, pelo menos na escultura. A imersão nas origens apreende procedimentos típicos sedutores para a teoria estética para logo lhe remover o que a consciência interpretativa moderna julga possuir de maneira certa.

Não conhecemos arte mais antiga do que a paleolítica. Mas os inícios da arte não coincidem decerto com a aparição das obras, quer elas sejam predominantemente mágicas ou já estéticas. Os desenhos das cavernas são etapas de um processo, e não um estádio primeiro. As imagens primitivas foram, sem dúvida, precedidas por um comportamento mimético, o facto de se tornar semelhante a uma coisa diferente que não coincidia inteiramente com a superstição em influências directas; se um momento de diferenciação se não tivesse instaurado entre os dois, durante longos períodos, os traços característicos de uma elaboração autónoma nos desenhos das grutas seriam inexplicáveis. Se o comportamento estético, antes de toda a objectivação, se separou das práticas mágicas, mesmo da maneira muito vaga, e conserva desde então um resquício, como se a mimese remontando ao estrato biológico e tendo perdido toda a função tivesse sido conservada, prelúdio da fórmula segundo a qual a superstrutura se revoluciona mais lentamente do que a infra-estrutura. Nos traços do que foi ultrapassado pela evolução geral, toda a arte está maculada de uma suspeita hipoteca de tudo o que não foi bem seguido e é regressivo. Mas o comportamento estético não é de todo rudimentar. Assegura a perenidade da arte que dele incondicionalmente necessita, e reúne o que desde tempos imemorais foi amputado e reprimido com violência pela civilização, juntamente com o sofrimento dos homens sob o constrangimento, que já se exprime nas formas primitivas da mimese. Não se deve remover como irracional esse momento. A arte, desde os seus mais antigos vestígios, encontra-se já demasiado impregnada de racionalidade. A obstinação do comportamento estético que, mais tarde, foi glorificada pela ideologia como eterna disposição natural do instinto lúdico, mostra antes que, até hoje, nenhuma racionalidade foi total, nenhuma foi plenamente em benefício dos homens, das suas virtualidades, da «natureza humanizada». O que, de acordo com os critérios da racionalidade dominante, é considerado como irracional no comportamento estético denuncia a essência particular da *ratio,* que visa mais os meios do que os fins. É a ela e a uma objectividade desembaraçada das estruturas categoriais que a arte evoca. Eis o que lhe confere a sua racionalidade e o seu carácter de conhecimento. O comportamento estético é a capacidade de perceber nas coisas mais do que o que elas são; o olhar sob o qual aquilo que é se transforma em imagem. Enquanto este comportamento facilmente pode ser desmentido como inadequado pelo existente, só ele permite fazer a sua experiência. A doutrina de Platão sobre o entusiasmo como condição da filosofia e do conhecimento enfático trai uma última ideia da racionalidade na mimese, não só como o exige a sua teoria, mas também como o representou numa passagem decisiva do *Fedro*. Esta doutrina platónica tornou-se um bem cultural, sem perder o seu conteúdo de verdade. O comportamento estético é o correctivo perfeito da consciência reificada que, entretanto, se abriu à totalidade. O que no comportamento estético tende para a luz e se arranca ao sortilégio manifesta-se *e contrario* nos homens que ignoram tal comportamento, nos broncos. O seu estudo poderia ser precioso para a análise do comportamento estético. Mesmo segundo os desideratos da racionalidade dominante, eles não são de modo algum os mais avançados e os mais evoluídos; nem são somente pessoas a que faltaria uma propriedade particular e substituível. Estão antes deformados até ao patogénico na sua total complexão: na sua concreção. Quem mentalmente se esgota em projecções é um louco – os artistas não o devem ser –; quem nada projecta não compreende o ente; repete-o e falseia-o, ao calcar aos pés o que o pré-animismo vagamente pressentira: a comunicação entre todas as individualidades dispersas. A sua consciência é tão falsa como uma consciência que mistura o fantasiado com a realidade. Só há compreensão quando o conceito transcende o que ele quer apreender. A arte aduz disso a prova; o entendimento, que proscreve semelhante compreensão, torna-se imediatamente estupidez; falha o objecto, porque o subjuga. A arte legitima-se no seio do constrangimento em virtude de a racionalidade se enfraquecer, quando o comportamento estético é recalcado ou já se não constituiu sob a coacção de certos processos de socialização. O positivismo consequente transforma-se em debilidade mental, já desde a dialéctica do Iluminismo: é a debilidade do bronco, do efectivamente castrado. A sabedoria do filisteu, que separa o sentimento e o entendimento e se alegra quando encontra os dois em equilíbrio é, como certas trivialidades, a caricatura do estado de coisas que, no decurso de milénios de divisão do trabalho, inscreveu esta divisão na subjectividade. Só que o sentimento e o entendimento não são algo de absolutamente diferente na estrutura humana e permanecem dependentes, mesmo quando estão separados. As reacções subsumidas no conceito de sentimento reduzem-se a fúteis territórios sentimentais, logo que se fecham à relação com o pensamento e se tornam cegos à verdade; contudo, o pensamento aproxima-se da tautologia quando recua perante a sublimação do comportamento mimético. A separação funesta de ambos tornou-se e é irrevogável. Uma *ratio* sem mimese nega-se a si mesma. Os fins, *raison d'être de la raison*, são qualitativos e a faculdade mimética é tanto como a faculdade qualitativa. A autonegação da razão possui, sem dúvida, a sua necessidade histórica: o mundo, que perde objectivamente o seu carácter manifesto, já não precisa de um espírito que possui o seu conceito no manifesto e dificilmente suporta os vestígios desse conceito. A actual perda de experiência poderia, segundo o seu aspecto subjectivo, coincidir com o recalcamento amargo da mimese, que se deveria ter transformado. O que hoje, em certos sectores da ideologia alemã, se chama sensibilidade artística é precisamente esse recalcamento elevado a princípio e que se transforma em amusia. O comportamento estético não é nem mimese imediata, nem mimese recalcada, mas o processo que ela desencadeia e em que se mantém modificada. Efectua-se tanto na relação do indivíduo à arte como no macrocosmo histórico; tal processo está petrificado; no movimento imanente de cada obra de arte, nas suas tensões próprias e no seu possível equilíbrio. Em última análise, o comportamento estético deveria definir-se como a capacidade de sentir certos estremecimentos, como se a pele de galinha fosse a primeira imagem estética. O que mais tarde se chama subjectividade, ao libertar-se da angústia cega do estremecimento, é ao mesmo tempo o seu próprio desabrochamento; nada é vida no sujeito a não ser o estremecimento, reacção ao sortilégio total que o transcende. A consciência sem o estremecimento é a consciência reificada. Mas tal estremecimento, onde se move uma subjectividade sem ainda o ser, é o facto de ser tocado pelo outro. É a partir dele que se constitui o comportamento estético, em vez de se lhe sujeitar. Semelhante relação constitutiva do sujeito à objectividade no comportamento estético une o Eros e o conhecimento.

PRIMEIRA INTRODUÇÃO

O conceito de estética filosófica expressa algo de antiquado, como o de sistema ou de moral. O sentimento não se limita de modo algum à práxis artística e à indiferença pública perante a teoria estética. Desde há dezenas de anos, até no âmbito académico, as publicações relativas a este tema regridem de maneira surpreendente. Um dicionário filosófico recente sublinha a propósito: «Dificilmente existe outra disciplina filosófica que, como a estética, se baseie em pressupostos tão inseguros. Qual cata-vento, gira a cada pé de vento filosófico, cultural, teórico-científico, virando-se ora para a metafísica, ora para o empirismo, normativa um dia e descritiva outro, ora a partir do artista, ora a partir do amador; hoje, vê o centro do estético na arte para a qual o belo natural se deve interpretar apenas como um primeiro grau e, amanhã, encontra no belo artístico apenas um belo natural de segunda mão». O dilema da estética assim descrito por Moritz Geiger caracteriza a situação desde meados do século XIX. A razão deste pluralismo de teorias estéticas, que muitas vezes não são de todo elaboradas, é dupla: reside, por um lado, na dificuldade principial, e até mesmo na impossibilidade, de tratar a arte em geral por meio de um sistema de categorias filosóficas; por outro, na dependência tradicional das proposições estéticas a respeito de posições teórico-cognoscitivas, que lhe servem de pressuposto. A problemática da teoria do conhecimento retorna imediatamente na estética, pois o modo como esta pode interpretar os seus objectos depende do conceito de objecto que ela tem por princípio. Esta dependência tradicional deve-se, porém, à própria coisa e está contida já na terminologia.»(50) Embora assim se descreva adequadamente a situação, não se explica, porém, de modo suficiente; não são menos controversas as outras disciplinas filosóficas, incluindo a teoria do conhecimento e a lógica, sem que todavia o interesse tenha diminuído. A situação particular da disciplina é desencorajante. Croce introduziu na estética um nominalismo radical. Quase simultaneamente, concepções importantes abandonaram as pretensas questões de princípio e mergulharam em problemas específicos de forma e de materiais: *A Teoria do Romance* de Lukács, a crítica que Benjamin fez das *Afinidades Electivas* e que assumiu as proporções de um tratado enfático, a *Origem da Tragédia Alemã*. Se a última obra, com segundas intenções, defende o nominalismo de Croce(51), toma assim também em consideração um estado de consciência que já não espera dos princípios universais uma explicação das grandes questões tradicionais da estética, sobretudo as que concernem ao conteúdo metafísico, mas espera-a em domínios que, de outro modo, teriam simples valor de exemplos. A estética filosófica vê-se situada perante a alternativa fatal de uma universalidade limitada e trivial e de juízos arbitrários, quase sempre deduzidos de representações convencionais. O programa hegeliano de não pensar a partir de cima, mas de se abandonar aos fenómenos, só se tornou concebível na estética graças a um nominalismo frente ao qual a sua própria estética, segundo as suas componentes classicistas, conservava bastantes mais invariantes abstractos do que o autorizava o método dialéctico. Essa consequência pôs, no entanto, em questão a possibilidade de uma teoria estética como teoria tradicional. Pois a ideia do concreto, a que se agarra toda a obra de arte e geralmente toda a experiência de um belo, não permite – como quando se ocupa de arte – afastar-se dos fenómenos determinados, tal como durante muito tempo, e de modo bastante falso, pareceu ao consenso filosófico no campo da teoria do conhecimento ou da ética. Uma doutrina do concreto estético deixaria necessariamente escapar aquilo por que o objecto a obriga a interessar-se. O elemento obsoleto da estética deve-se a que ela dificilmente se ajustou a ele. Pela sua própria forma, parece ajuramentada a uma universalidade que conduz à inadequação com as obras de arte e, complementarmente, com efémeros valores de eternidade. A desconfiança académica perante a estética funda-se no seu academismo imanente. O motivo da falta de interesse pelas questões estéticas é, antes de mais, o temor da ciência institucionalizada perante o que é incerto e contestável, e não o temor frente ao provincialismo, ao atraso das problemáticas em relação ao que elas visam. A atitude englobante e contemplativa que a ciência impõe à estética tornou-se entretanto incompatível com a arte progressista que, às vezes, como Kafka, já não suporta a atitude contemplativa(52). Hoje, a estética diverge de antemão daquilo de que trata, suspeitosa de quem de contemplativamente frui e, se possível, aprecia. A estética contemplativa pressupõe justamente sem saber, como seu critério, esse mesmo gosto com que o espectador, à distância e em vista da escolha, se contrapõe às obras. Devido ao seu aprisionamento subjectivista, ele teria necessidade do seu reflexo teórico, visto que não só passa ao lado da modernidade mais

---

(50) Ivo Frenzel, *Asthetik in Philosophie*, org. A. Diemer e I. Frenzel, Francoforte, 1958 (*Das Fischer Lexikon*, vol. II), p. 35.

(51) Cf. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, *ibid.*, pp. 26 e ss.

(52) Cf. Th. W. Adorno, *Prismen*, p. 304.

recente, mas já há muito passava ao lado da arte mais avançada. Foi o que antecipou Hegel ao exigir que a própria coisa ocupe o lugar do juízo estético(53); nem por isso renunciou à atitude maculada com o gosto do espectador desinteressado. Para tal o capacitou o sistema que anima de modo frutuoso o seu conhecimento, mesmo quando fica a uma distância demasiado grande dos seus objectos. Hegel e Kant foram os últimos que, para falar francamente, puderam escrever uma grande estética, sem da arte compreenderem coisa alguma. Tal foi possível enquanto a arte, por seu lado, se orientava por normas globais que não eram postas em questão na obra particular, mas se condensaram para constituir a sua problemática imanente. Sem dúvida, dificilmente houve qualquer obra de arte importante que, pela sua própria forma, não propusesse essas normas, modificando-as também virtualmente. Elas não foram pura e simplesmente liquidadas, algo delas ultrapassou sempre as obras particulares. As grandes estéticas filosóficas estiveram em concordância com a arte, ao reduzir ao conceito o seu carácter de evidente universalidade, em conformidade com um estado de espírito em que a filosofia e outras formas deste espírito, tal como a arte, ainda não estavam separadas uma das outras. Que na filosofia e na arte imperasse o mesmo espírito permitiu à filosofia tratar de um modo substancial da arte, sem se confiar às obras. Sem dúvida, as grandes estéticas fracassaram regularmente na tentativa – necessária e motivada pela não identidade da arte e das suas determinações universais – de pensar as suas especificações: daí provieram os erros mais penosos nos idealistas especulativos. Kant, que não teve dificuldade em mostrar que o *a posteriori* era o *a priori*, foi por isso quem menos errou. Aprisionado artisticamente num século XVIII(54) que, no plano filosófico, não hesitaria em qualificar de pré-crítico, portanto, anterior à plena emancipação do sujeito, não se comprometeu tanto como Hegel por meio de afirmações estranhas à arte. Concedeu até mais espaço a possibilidades ulteriores radicalmente modernas do que aquele(55), que enfrentou a arte com mais coragem. Depois de Kant e de Hegel, vieram os espíritos subtis que se situam, mais ou menos, entre a própria coisa postulada por Hegel e o conceito. Associaram uma relação culinária com a arte com a impotência para a sua construção. Não obstante a sua viragem decisiva para o singular estético, Georg Simmel foi o exemplo típico de semelhante subtileza. O clima do conhecimento da arte é ou a ascese imperturbável do conceito, que resiste obstinadamente aos factos, ou a consciência inconsciente no meio das coisas; a arte nunca é compreendida pelos que a compreendem como espectadores, pelos que empaticamente se compreendem; o elemento não vinculatório de tal atitude é antecipadamente indiferente ao essencial das obras, isto é, o seu carácter vinculatório. A estética só foi produtiva enquanto respeitou sem diminuição a distância à empiria e penetrou com o pensamento sem janelas no conteúdo do seu outro; ou quando, corporeamente, julga desde o seio da produção, como nos testemunhos dispersos de certos artistas, importantes não pela sua personalidade secundária em relação à obra de arte, mas porque advertem frequentemente, sem recorrer ao sujeito, algum elemento perceptível da experiência da coisa. Tais testemunhos são comprometidos quase sempre pela ingenuidade, que as convenções sociais da arte impõem. Ou os artistas se fecham à estética com rancor de artesãos, ou os antidiletantes congeminam teorias auxiliares diletantes. Se as suas opiniões devem ser um contributo à estética, então carecem de interpretação. As doutrinas artesanais que se postam polemicamente no lugar da estética desembocam no positivismo, mesmo quando simpatizam com a metafísica. Conselhos sobre o modo de compor um rondó da forma mais hábil são inúteis desde que, por razões ignoradas pelas doutrinas artesanais, a composição de rondós já não é possível. As suas receitas exigem um desenvolvimento filosófico na medida em que devem ser mais do que um resíduo do habitual. Se renunciam a evoluir, procuram quase regularmente o socorro de uma túrbida concepção do mundo. A dificuldade de uma estética que seria mais do que uma disciplina penosamente reanimada consistiria, após o fim dos sistemas idealistas, em ligar a intimidade do produtor com os fenómenos à força conceptual não submetida a conceitos genéricos fixos, a nenhum «rifão»; remetida para o *medium* conceptual, tal estética ultrapassaria a simples fenomenologia das obras de arte. Em contrapartida, vã é a tentativa de, sob a pressão da situação nominalista, omitir o que se poderia chamar uma estética empírica. Se alguém, por exemplo, de acordo com o ditado de semelhante cientificização, se pretendesse elevar, pela classificação e abstracção, das descrições empíricas às normas universais estéticas, reteria apenas algo de diluído, que não suportaria nenhuma comparação com as categorias penetrantes e pertinentes dos sistemas especulativos. Aplicadas à actual prática artística, tais distilações valeriam, por exemplo, tanto como os modelos artísticos de todos os tempos. Todos os problemas estéticos desembocam no do conteúdo de verdade das obras de arte: será verdadeiro o que de espírito objectivo uma obra traz na sua forma específica? Eis o que o empirismo anatematiza como superstição. Para ele, as obras de arte são fascículos de estímulos inqualificados. O que elas em si são subtrai-se ao juízo, seria simplesmente projectivo. Só as reacções subjectivas às obras de arte seriam susceptíveis de ser observadas, medidas e generalizadas. Esquiva-se assim à análise o que constitui propriamente o objecto da estética. Ela é substituída por uma esfera fundamentalmente pré-estética; no plano social, revelou-se como a da indústria cultural. A contribuição de Hegel não é criticada em nome de uma pretensa cientificidade superior, mas esquecida em favor da adaptação vulgar. Que o empirismo fracasse perante a arte, à qual, de resto – com excepção do único e verdadeiramente livre John Dewey –, não presta grande atenção, a não ser ao endereçar-lhe como poesia todos os conhecimentos que não obedeciam às suas regras de jogo, explicar-se-ia talvez porque a arte denuncia constitutivamente essas regras, o ente que não se esgota no ente, na empiria. É essencial na arte o que nela não é facto bruto(56), incomensurável com o critério empírico de todas as coisas. Pensar na arte o que não é facto bruto é uma necessidade para estética.

---

(53) Cf. Hegel, *op. cit.*, I Parte, p. 43 e *passim*.

(54) Exceptuando a doutrina do agrado, que brota do subjectivismo formal da estética kantiana, o limite histórico desta é mais visível na sua teoria de que o sublime seria apenas atribuído à natureza, não à arte. O limite da sua época, que ele pusera em evidência no plano filosófico, caracteriza-se pelo facto de – sem para ele se voltar e, provavelmente, sem conhecimento preciso da sua condenação – permanecer aferrado ao ideal do sublime; mais do que todos os outros Beethoven, que Hegel, de resto, não menciona. Esse limite histórico era ao mesmo tempo um limite perante o passado, segundo o espírito de uma época que desdenhava o barroco e tudo aquilo que o anunciava durante a Renascença como algo de praticamente ultrapassado. É altamente paradoxal que Kant nunca tenha estado tão próximo do jovem Goethe e da arte burguesa revolucionária como na sua descrição do sublime; como ele, os jovens poetas, seus contemporâneos, experimentaram o sentimento da natureza e, ao exprimi-lo, exigiram que o sentimento do sublime fosse mais de essência artística do que de essência moral. «Rochedos que se desprendem audaciosamente e como uma ameaça, nuvens tempestuosas que se amontoam no céu e avançam com raios e trovões, vulcões em todo o seu poder devastador, furacões com a sua consequente desolação, o oceano ilimitado que se enfurece, uma grande queda de água de um rio poderoso, etc., reduzem o nosso poder de resistência a algo de irrisório em comparação da sua força. Mas, se nos encontramos em segurança, o espectáculo é tanto mais atraente quanto mais temível é; e de boa vontade chamamos a estes objectos sublimes, porque elevam as forças da alma acima da média habitual e fazem descobrir em nós um poder de resistência de um género inteiramente diferente, que nos dá a coragem de nos medirmos com a aparente omnipotência da natureza» (Kant, *Crítica da Faculdade de Julgar*, § 28).

(55) «Em contrapartida, o sublime pode também encontrar-se num objecto desprovido de forma, na medida em que se representa algo de infinito a partir dele ou do que o suscitou e ele se concebe, no entanto, como totalidade.» (*Op. cit.*, § 28).

Às suas dificuldades objectivas associa-se subjectivamente a resistência mais difundida. Para muitíssimos, é supérflua. Perturba o prazer domingueiro em que, para eles, se converteu a arte, complemento da quotidianidade burguesa nos tempos livres. Não obstante todo o alheamento a respeito da arte, essa resistência ajuda o que se aparenta com a arte a exprimir-se. Pois ela apreende o interesse da natureza oprimida e dominada na sociedade cada vez mais racionalizada e submetida à socialização. Mas o tráfico transforma ainda tal resistência em instituição para a amoedar. Enclausura a arte como uma reserva natural de irracionalidade, fora da qual se deve manter o pensamento. Alia-se aí com a representação, extraída da teoria estética e rebaixada – a simples evidência, de que a arte deveria apenas ser concreta, quando por toda a parte participa no conceito. Confunde-se de modo primário a preeminência – por problemática que seja – da intuição na arte com o conselho de evitar toda a reflexão sobre a arte, porque também os artistas estabelecidos o não devem ter feito. O resultado de semelhante disposição anímica é um conceito fluido de singeleza. No domínio do sentimento puro – o nome aparece no título da estética de um dos mais célebres neokantianos –, tudo o que se assemelha à logicidade é tabu, apesar dos momentos de rigor na obra de arte, cuja relação com a lógica extra-estética e com a própria causalidade só poderia ser determinada por uma estética filosófica(57). O sentimento transforma-se assim no seu contrário: é reificado. A arte é, de facto, uma vez mais o mundo, a este tão semelhante como diferente. Na época da indústria cultural dirigista, a ingenuidade estética modificou a sua função. O que outrora às obras de arte, no pedestal da sua classicidade, conferia o seu maior prestígio, a nobre simplicidade, avaliou-se como meio de capturar o cliente. Os consumidores, aos quais é confirmada e repisada a ingenuidade, devem ser impedidos de elaborar ideias estúpidas sobre o que devem engolir e sobre o que está contido nas pílulas. A simplicidade de outrora está traduzida na tolice do consumidor de bens culturais que, reconhecido e com uma boa consciência metafísica, compra à indústria uma obra de fancaria, aliás, inevitável. Logo que a ingenuidade se torna um ponto de vista, deixa de existir. Uma relação genuína entre a arte e a experiência da consciência dela consistiria na formação que tanto ensina a resistência à arte enquanto bem de consumo, como permite ao receptor descobrir a substância da obra de arte. A arte está, hoje, totalmente separada dessa formação, já nos produtores. De tal se deve penitenciar pela tentação permanente do infra-artístico até aos processos mais refinados. A ingenuidade do artista degenerou em lhana docilidade frente à indústria cultural. Nunca a ingenuidade

---

(56) Cf. Donald Brinkmann, *Natur und Kunst. Zur Phänomenologie des ästhetischen Gegenstandes*, Zurique e Lípsia, 1938, *passim*.

foi directamente a natureza do artista, mas a espontaneidade com que ele se comportou no contexto social pré-ordenado foi em parte conformismo. O seu critério eram formas sociais mais ou menos inteiramente aceites pelo sujeito artístico. Enredada está assim a ingenuidade, a sua verdade ou falsidade, na medida em que o sujeito aprova essas formas ou lhes resiste, o que ainda pode reclamar espontaneidade. Depois que a superfície da existência, toda a imediatidade por ela apresentada aos homens, se tornou ideologia, a ingenuidade transformou-se no seu contrário, nos reflexos da consciência reificada perante o mundo reificado. A produção artística que não se deixa extraviar no impulso contra o endurecimento da vida, portanto a produção verdadeiramente ingénua, converte-se no que, segundo as regras do jogo do mundo convencional, se chama não ingénuo e que em si conserva tanto de ingenuidade quanto o que no comportamento da arte sobrevive de insubordinável ao princípio de realidade, algo da infância, um elemento infantil segundo as normas do mundo. Este infantilismo é o contrário da ingenuidade estabelecida, contra ela assestado. Hegel, e mais agudamente ainda Jochmann, reconheceram isso. Mas estavam de tal modo prisioneiros do classicismo que, por causa desse elemento infantil, profetizaram o fim da arte. Os momentos ingénuos e reflexivos da arte sempre estiveram, na verdade, muito mais intimamente entre si imbricados do que o expressou a nostalgia, na época da ascensão do capitalismo industrial. Depois de Hegel, a história da arte elucidou bem o erro da sua prematura escatologia estética. O seu erro foi veicular o ideal convencional de ingenuidade. Mesmo Mozart, que no lar burguês desempenha o papel do menino-prodígio travesso e abençoado pelos deuses, foi, como testemunha em cada página a sua correspondência com o pai, incomparavelmente mais reflectido do que a imagem que dele se faz: reflectido, porém, no seu material, e não flutuando na abstracção. Também a obra de outro ídolo doméstico da intuição pura, a de Rafael, contém a reflexão como condição objectiva; vem à luz nas relações geométricas dos seus quadros. Uma arte desprovida de reflexão é a fantasia ao invés da época que se diz reflexiva. As especulações teóricas e os resultados científicos desde sempre se amalgamaram na arte, muitas vezes a precederam, e os artistas mais importantes não foram os que perante elas recuaram. Recordem-se a descoberta da perspectiva aérea por Piero della Francesca ou as especulações estéticas da Camerata florentina, donde brotou a ópera. Esta oferece o paradigma de uma forma que, tornada posteriormente a forma favorita do público, recebeu a aura da ingenuidade, quando nascera da teoria, uma invenção no sentido literal do termo(58). De igual modo, só a introdução da tonalidade temperada, no século XVII, permitiu a modulação pela quinta e, por conseguinte, Bach, que exprimiu o seu reconhecimento no título da sua grande obra para cravo. Ainda no século XIX, a técnica impressionista estava baseada na análise científica, correcta ou falsamente interpretada, dos processos que tinham lugar na retina. No entanto, os elementos teóricos e reflexivos na arte raramente permaneceram intactos. Por vezes, a arte – talvez ainda recentemente na electrónica – compreendeu mal as ciências a que se referia. Isso não prejudicou muito o impulso produtivo proveniente da racionalidade. Presumivelmente, os teoremas fisiológicos dos impressionistas serviram para dissimular as experiências, em parte entusiastas e em parte críticas perante a sociedade, que eles fizeram das grandes cidades e do dinamismo dos seus quadros. Com a descoberta de uma dinâmica imanente ao mundo reificado, queriam opor-se à reificação, que era mais patente nas grandes cidades. No século XIX, as explicações científico-naturais funcionavam como o agente da arte de si mesmo inconsciente. A afinidade devia-se a que a *ratio,* à qual reagia naquela época a arte mais progressiva, era apenas a que actuava nas ciências da natureza. Enquanto, na história da arte, os teoremas cientificistas costumam esmorecer, as práticas artísticas não se teriam sem eles desenvolvido, tal como, ao invés, se não deixam explicar a partir desses teoremas. Tem isso consequências para a recepção: nenhuma recepção adequada pode ser mais irreflectida do que o recebido. Quem não sabe aquilo que vê ou ouve não saboreia o privilégio da atitude imediata frente às obras, antes é incapaz de as perceber. A consciência não é nenhum estrato de uma hierarquia que se construiria por cima da percepção, mas todos os momentos da experiência estética são recíprocos. Nenhuma obra de arte consiste numa sobreposição de estratos; tal sobreposição é apenas o resultado do cálculo da indústria cultural, da consciência coisificada. Numa música complexa e longa pode observar-se que varia o limiar do que é percebido em primeiro lugar e do que é determinado pela consciência mediante uma percepção reflexiva. Muitas vezes, a compreensão do sentido de uma passagem musical fugidia depende do conhecimento intelectual do seu valor posicional num todo não presente; a pretensa experiência imediata depende, por seu turno, de um momento que vai além da pura imediatidade. A percepção ideal das obras de arte seria aquela em que o que é mediatizado se toma imediato; a ingenuidade é a meta, não a origem.

---

(57) Cf. Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, org. W. V. Löhneysen, vol. 2: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, Darmstadt, 1961, pp. 521 e ss.

Que, porém, o interesse pela estética tenha diminuído não é só condicionado por ela enquanto disciplina, mas ainda mais pelo objecto. De modo geral, ela parece implicar tacitamente a possibilidade da arte, vira-se de antemão mais para o como do que para o facto da existência. Semelhante atitude tornou-se incerta. A estética já não pode partir do facto 'arte', como outrora a teoria kantiana do conhecimento das ciências matemáticas da natureza. A arte que adere ao seu conceito e se recusa ao consumo transforma-se em anti-arte; o seu mal-estar em si mesma, depois das catástrofes reais e em face das futuras, em relação às quais a sua sobrevivência se encontra numa falsa relação moral, comunica-se à teoria estética, a cuja tradição tais escrúpulos eram estranhos. A estética filosófica, no seu apogeu hegeliano, prognosticou o fim da arte. De tal se esqueceu, decerto, ulteriormente a estética, enquanto a arte o experimenta de um modo tanto mais profundo. Mesmo se esta permanecesse o que outrora foi e já não pode continuar a ser, seria na sociedade futura, e em virtude da sua função modificada, algo de totalmente diverso. A consciência artística desconfia com razão das especulações que, pela sua simples temática e pelo *habitus* delas esperado, se comportam como se ainda houvesse um solo firme onde retrospectivamente se pode perguntar se ele alguma vez exis-

---

(58) Cf. Hanns Gutman, «Litteraten haben die Oper erfunden», in: *Anbruch II* (1929), pp. 256 e ss.

tiu e se não foi já sempre a ideologia em que se transforma o, actual tráfico cultural, juntamente com o seu ramo 'arte'. A questão da possibilidade da arte actualizou-se de tal modo que desdenha a sua forma pretensamente mais radical: se e como é que a arte é ainda possível. No seu lugar, aparece hoje a questão da sua possibilidade concreta. O mal-estar suscitado pela arte não é apenas o da consciência social estagnada perante a modernidade. Transmite-se em todos os planos ao que é artisticamente essencial, aos produtos avançados. A arte, por sua vez, busca refúgio na sua própria negação e quer sobreviver através da sua morte. É assim que no teatro se exprime uma certa recusa do brinquedo, do lugar cénico tradicional, das ninharias, da imitação do mundo, mesmo nas obras além da cortina de ferro. O puro impulso mimético – a felicidade de um mundo reproduzido –, que anima a arte desde sempre, ligado à sua componente antimitológica e iluminista, aumentou até se tornar insuportável, sob o sistema da perfeita racionalidade instrumental. A arte e a felicidade suscitam a suspeita de infantilidade, embora a angústia perante ela seja também regressão e ignore a *raison d'être* de toda a racionalidade; pois o movimento do princípio de autoconservação, na medida em que não é fetichizado, conduz pelo seu próprio ímpeto ao desejo de felicidade; nada de mais forte fala a favor da arte. No romance contemporâneo, os impulsos dirigidos contra a ficção da participação permanente inserem-se na aversão da arte à arte. Ela comanda em larga medida a história da narrativa desde Proust sem que, no entanto, o género se consiga desembaraçar totalmente do que, nas listas de *best-sellers*, confessa sob a rubrica «*fiction*» até que ponto a aparência estética se tornou uma monstruosidade social. A música esforça-se por se desembaraçar do momento mediante o qual Benjamin, com alguma ousadia, definiu toda a arte anterior à época da sua reprodutibilidade técnica, a aura, a magia que, apesar de tudo, emana da música, mesmo que seja antimúsica, em toda a parte onde ela aparece, antes de determinar as suas qualidades específicas. A arte não se aflige com os traços de tal natureza, como se afligiu com os resíduos do seu passado susceptíveis de correcção. Parecem intimamente ligados ao seu conceito. Mas, quanto mais a arte, para não sacrificar a aparência à mentira, é obrigada a realizar por si mesma a reflexão sobre os seus suportes e se possível, qual antídoto, a deve integrar na sua forma, tanto mais céptica se torna a respeito dos que pretendem outorgar-lhe uma auto-reflexão a partir de fora. A mácula da estética consiste em ela, com os seus conceitos, correr, impotente, atrás de uma situação da arte em que esta, indiferente ao seu devir, abala os conceitos que dificilmente se lhe podem retirar. Nenhuma teoria, nem mesmo a teoria estética, pode dispensar o elemento de universalidade. Isso arrasta-a para a tentação de tomar partido por invariantes tais que a arte moderna enfática se sente obrigada a atacar. A mania das ciências do espírito de reduzir o novo ao sempre-semelhante, por exemplo, o surrealismo ao maneirismo, a sua falta de sensibilidade pelo valor posicional histórico dos fenómenos artísticos como índex da sua verdade, corresponde ao pendor da estética filosófica para as prescrições abstractas, nas quais só é invariante o facto de serem convencidas de mentira pelo espírito que se constitui. Tornou-se efémero o que se instaura como norma estética eterna; envelheceu a pretensão ao imperecível. Até mestres honrados em seminários hesitariam em aplicar à prosa de *A Metamorfose* ou de *A Colónia Penal* de Kafka, onde a segura distância estética ao objecto vacila, um critério sancionado como o da satisfação desinteressada; quem experimentou a grandeza da criação literária de Kafka é obrigado a sentir como o discurso da arte a ela é inadequado. O mesmo se passa com os *aprioris* de género, como os do trágico ou do cómico no teatro contemporâneo, mesmo se este ainda deles está impregnado, como o monstruoso prédio de renda da parábola de Kafka, de ruínas medievais. Se as peças de Beckett não podem passar nem por trágicas nem por cómicas, são ainda menos formas mistas do tipo da tragicomédia, como gostaria de afirmar um esteta académico. Pronunciam antes o juízo histórico sobre essas categorias enquanto tais, fiéis à inervação segundo a qual já não é possível rir dos célebres textos fundamentais do teatro cómico, ou então só num novo estado de incultura. De acordo com a tendência da arte recente para tematizar as suas próprias categorias mediante a auto-reflexão, o destino do cómico em peças como *Godot* ou *Fin de partie* torna-se antes trágico; não são cómicas, por exemplo, as cenas em que as figuras principais decidem rir: semelhante riso na cena faz desaparecer no espectador a vontade de rir. Já Wedekind considerava a sátira da sátira como uma peça *a clef* contra o editor do *Simplicissimus*. É falsa a superioridade da filosofia estabelecida, a que o sobrevoo histórico fornece a satisfação do *nil admirari* e que, no trato familiar com os seus valores de eternidade, tira da invariância de todas as coisas a vantagem de rebaixar – por causa da sua mensagem antecipada – o que é sério e diferente e incomoda o estado de coisas existente. Esta atitude é cúmplice de uma postura sociopsicológica e institucionalmente reaccionária. Só no processo de uma autoconsciência crítica é que a estética poderia de novo alcançar a arte, se é que ela alguma vez disso foi capaz.

Embora a arte, assustada com os vestígios, desconfie da estética como de algo atrasado em relação a ela, deve temer em segredo que uma estética não mais anacrónica possa cortar os fios vitais da arte até ao ponto de ruptura. Só ela conseguiria julgar se, e de que modo, a arte sobreviveria após o declínio da metafísica, à qual deve a sua existência e o seu conteúdo. A metafísica da arte tornou-se a instância que decide da sua sobrevivência. A ausência de um sentido teológico, por modificado que esteja, culmina na arte como crise da sua possibilidade de sentido. Quanto mais inconsideradamente as obras tiram consequências do estado da consciência, tanto mais se aproximam da ausência de sentido. Adquirem assim uma verdade historicamente devida que, se fosse negada, condenaria a arte à aprovação impotente e à cumplicidade com a mediocridade do existente estado de coisas. A arte desprovida de sentido começa, entretanto, a perder ao mesmo tempo o seu direito à existência, pelo menos depois de tudo o que, até uma fase recente, era inviolável. A questão do 'para quê' da sua existência não tinha resposta alguma, a não ser o que Goethe chamava o sedimento do absurdo, que toda a arte conteria. Esse sedimento sobe à superfície e denuncia a arte. Tal como ela possui pelo menos uma das suas raízes nos fetiches, assim também, mediante o seu progresso inexorável, regride ao fetichismo, transforma-se em autofinalidade cega e expõe-se como falsidade, por assim dizer como delírio colectivo, logo que o seu conteúdo de verdade objectivo, enquanto sentido seu, começa a vacilar. Se a psicanálise fosse consequente consigo mesma, deveria, como todo o positivismo, exigir a supressão da arte que ela, aliás, tende a desalojar dos seus pacientes pela análise. Se a arte for simplesmente sancionada como sublimação, como meio de economia psíquica, nega-se-lhe o seu conteúdo de verdade e só sobrevive como fraude piedosa. Mas a verdade de todas as obras de arte não poderia existir sem esse feiticismo, que tende agora a transformar-se na sua falsidade. A qualidade das obras artísticas depende essencialmente do grau do seu fetichismo, da veneração que o processo de produção professa por aquilo que por si mesmo se faz, pela seriedade que aí esquece o seu prazer. Só pelo fetichismo, pela cegueira da obra de arte frente à realidade de que ela própria é parte, é que a obra transcende o sortilégio do princípio de realidade como elemento espiritual.

Em tais perspectivas, a estética revela-se não tanto como ultrapassada quanto como necessária. A necessidade da arte não é aceitar que a estética prescreva normas quando ela se encontra em causa, mas desenvolver na estética a força da reflexão que, por si só, dificilmente poderia levar a cabo. Palavras como material, forma e estruturação, que facilmente se encontram na pena dos artistas contemporâneos, possuem no seu uso corrente algo de oco; uma das funções da estética, derivada da prática artística, é curá-los disso. Ela é, acima de tudo, exigida pelo desabrochamento das obras. Se não são atemporalmente idênticas a si mesmas, mas se transformam no que são porque o seu próprio ser é um devir, suscitam formas do espírito mediante as quais tal devir se cumpre como, por exemplo, o comentário e a crítica. Mas elas permanecem fracas enquanto não atingem o conteúdo de verdade das obras. Só se capacitam para tal, ao intensificarem-se em estética. O conteúdo de verdade de uma obra necessita da filosofia. Só nele é que a filosofia converge com a arte ou nesta se extingue. A via que aí conduz é a da imanência reflectida das obras, não a aplicação exterior de filosofemas. Há que distinguir estritamente o conteúdo de verdade das obras de toda a filosofia nelas investida quer pelo autor, quer pelo teórico; é de suspeitar que os dois se tornaram incompatíveis quase há duzentos anos(59). Por outro lado, a estética renuncia radicalmente à pretensão da filologia de se assegurar do conteúdo de verdade das obras de arte, sejam quais forem os seus méritos. Na época da irreconciliação da estética tradicional e da arte actual, a teoria filosófica da arte não tem outra escolha senão – matizando uma expressão de Nietzsche – pensar numa negação determinada as categorias em declínio como categorias de transição. O que resta enquanto forma da estética actual é apenas a dissolução motivada e concreta das categorias estéticas correntes; ela liberta ao mesmo tempo a verdade transformada dessas categorias. Se os artistas são constrangidos à reflexão permanente, esta deve ser libertada da sua contingência a fim de não degenerar em hipóteses auxiliares para amadores, em racionalizações de ocupações de passatempo ou em declarações gratuitas e ideológicas sobre intenções, sem justificação no plano das realizações. Ninguém se deveria abandonar ingenuamente ao *parti pris* tecnológico da arte contemporânea; de outro modo, essa arte submete-se de todo a um sucedâneo da finalidade – da obra – pelos meios, pelos procedimentos técnicos que a produziram. Semelhante tendência harmoniza-se demasiado bem com a tendência global da sociedade porque os fins e a organização racional da humanidade são ocultados a fim de que os meios, a produção pela produção, o pleno emprego e tudo o que daí depende possam ser divinizados. Enquanto, na filosofia, a estética passou de moda, os artistas mais progressistas sentem, cada vez com maior força, a sua necessidade. Também Boulez não tem decerto diante dos olhos uma estética normativa de estilo tradicional, mas uma teoria da arte determinada pela filosofia da história. O que qualifica de *orientation esthétique* dever-se-ia antes traduzir por auto-reflexão crítica do artista. Se, de acordo com a visão de Hegel, a era da arte ingénua passou, deve então integrar em si a reflexão e levá-la tão longe que esta deixe de pairar sobre ela como um elemento que lhe é exterior e estranho; eis o que hoje

---

(59) Cf. Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur III*, 2.ª ed., Francoforte, 1966, p. 161.

se chama estética. O ponto crucial das considerações de Boulez é que ele se deixou induzir em erro pela opinião corrente entre os artistas de vanguarda; segundo ela, as instruções de uso comentadas seriam já a obra de arte; importante é o que o artista fez, não os meios – por avançados que sejam – que teve em vista(60). Para Boulez, no tocante ao processo da real criação artística, há também coincidência entre o discernimento do estado histórico – graças ao qual a relação antitética serve de mediação à tradição – e as variegadas consequências para a produção. Com uma legítima vontade crítica perante uma estética ignara, Schönberg decretou a separação dogmática entre o ensino do ofício e a estética, que se aproxima dos artistas da sua geração como, por exemplo, os do Bauhaus; tal separação é refutada por Boulez em nome do *métier*. O próprio *Tratado de Harmonia* de Schönberg só conseguiu impor-se porque se limitava a meios que, já há muito, tinham cessado de ser os seus; se os tivesse mencionado, teria sido constantemente constrangido a uma reflexão estética, por falta de instruções artesanais a transmitir de um modo didáctico. Este tratado é uma resposta ao envelhecimento fatal da modernidade pela ausência de tensão da obra técnica total. No plano puramente intratécnico, não se lhe pode objectar, embora na crítica técnica se anuncie sempre também um elemento supratécnico. Que presentemente a arte, que ainda conta alguma coisa, seja indiferente no seio da sociedade, que a tolera, afecta a própria arte com as marcas de algo em si indiferente e que, não obstante o carácter de determinação de toda a obra, poderia ser diferente ou não existir. O que recentemente tem valor de critério técnico já não permite formular um juízo sobre a qualidade artística e remete quase sempre para a categoria ultrapassada do gosto. Numerosas obras, frente às quais se tornou inadequada a questão do seu valor, devem-se apenas, segundo a observação de Boulez, à sua oposição abstracta à indústria cultural, não ao conteúdo ou à capacidade de o realizar. A decisão, a que se subtraem, deveria unicamente existir numa estética que se mostra à altura das tendências mais avançadas, na medida em que ela adquire a força da reflexão e a ultrapassa. Deve renunciar ao conceito de gosto, no qual a pretensão da arte à verdade está, lamentavelmente, prestes a perecer. A culpa é da estética que até agora, e em virtude de o seu ponto de partida ser o juízo de gosto subjectivo, priva de antemão a arte da sua exigência de verdade. Hegel, que tomava essa pretensão muito a sério e insurgia a arte contra a obra lúdica agradável ou útil, era inimigo do gosto, sem que tenha conseguido penetrar na sua contingência, nas partes da *Estética* consagradas aos materiais. É preciso prestar homenagem a Kant por ter tomado consciência da aporia da objectividade estética e do juízo de gosto. Elaborou, sem dúvida, uma análise estética do juízo de gosto em função dos seus momentos, mas concebeu-o ao mesmo tempo como latente, aconceptualmente objectivo. Definiu assim a ameaça nominalista que pesa sobre toda a teoria enfática – e de que não é possível desembaraçar-se – e lobrigou os momentos em que esta teoria se ultrapassa. Em virtude do movimento intelectual do seu objecto que, por assim dizer, se fecha a este, ajudou a conceber os impulsos mais profundos de uma arte que surgiu cento e cinquenta anos após a sua morte: uma arte que busca abertamente a sua objectividade. Seria preciso elaborar uma segunda reflexão para salvar algo das teorias de Kant e de Hegel. A denúncia da tradição da estética filosófica deveria ajudar a conferir a esta um novo sentido.

---

(60) Cf. Pierre Boulez, «Nécessité d'une orientation esthétique», in *Zeugnisse. Theodor W Adorno und sechzigsten Geburtstag*, org. M. Horkheimer, Francoforte, 1963, pp. 334 e ss.

A necessidade da estética aparece imanentemente no facto de ela não poder ser constituída nem desde cima, nem a partir de baixo; nem desde os conceitos, nem a partir da experiência aconceptual. Perante essa triste alternativa, apenas a auxilia a reflexão da filosofia de que o *factum* e o conceito não têm entre si uma oposição polar, antes de um modo recíproco se mediatizam. A estética deve tal absorver porque dela, mais uma vez, precisa a arte, desde que a crítica se mostrou tão desorientada que fracassa perante a arte, mediante um juízo erróneo ou gratuito. Se, porém, não houver de ser nem prescrição de ignaro nem classificação inútil do que ela descobre, só se poderá conceber como dialéctica; em suma, não

seria uma definição inadequada do método dialéctico dizer que ele não se contenta com a separação do dedutivo e do indutivo, separação que domina o pensamento petrificado e esclerosado e à qual se opõem explicitamente as primeiras formulações da dialéctica no idealismo alemão, sobretudo, a dialéctica de Fichte(61). Assim como a estética se não deve situar na retaguarda da arte, assim também não deve permanecer atrás da filosofia. A estética hegeliana, não obstante a sua riqueza em pontos de vista essenciais, satisfez tão pouco o conceito dos seus principais escritos sobre a dialéctica como outras partes materiais do sistema. Não há somente que corrigir isso. Na dialéctica estética, não se deve supor a metafísica do espírito que, em Hegel e em Fichte, pretendia garantir que o particular, com que a indução começa, e o universal, a partir do qual se realiza a dedução, são uma só e mesma coisa. A estética, igualmente disciplina filosófica, não pode reavivar o que escapou à filosofia enfática. Mais próxima do estado presente se encontra a teoria kantiana que, na estética, se esforçou por ligar a consciência da necessidade e a da falsa necessidade. O seu decurso é, por assim dizer, cego. Tacteia no escuro e, no entanto, obedece a uma coacção nas orientações que segue. Eis, no dia de hoje, o nó de todos os esforços estéticos. Tentam, com algum êxito, desfazê-lo. Pois a arte está, ou estava, até uma época muito recente, submetida à cláusula geral da sua aparência, o que a metafísica, desprovida de aparência, sempre tentou ser. Quando Schelling declarou que a arte era o *órganon* da filosofia, confessou involuntariamente o que a grande especulação idealista silenciava ou, no interesse da sua autoconservação, negava, pelo que Schelling, como se sabe, não elaborou a sua tese da identidade tão impiedosamente como Hegel. Kierkegaard captou em Hegel o aspecto estético, o de um gigantesco «como se» [*als ob*], que se poderia demonstrar até aos mínimos pormenores na grande *Lógica*(62). A arte é o que existe e, em grande parte, o sensível que se define como espírito, tal como o idealismo se limita a afirmá-lo a propósito da realidade extra-estética. O chavão ingénuo, que definia o artista como idealista ou, segundo o gosto, como um louco por causa da razão pretensamente absoluta do seu objecto, dissimula esta constatação. As obras de arte são objectivas segundo a sua constituição própria e não espirituais apenas mediante a sua génese em processos espirituais: de outro modo, é em princípio impossível distinguir o comer e o beber. Os debates estéticos actualmente existentes no Leste, que confundem o primado da lei formal enquanto elemento espiritual com um ponto de vista idealista sobre a realidade social, são desprovidos de objecto. Só enquanto espírito é que a arte se opõe à realidade empírica, ao tender para a negação determinada da organização do mundo existente. A arte deve construir-se dialecticamente, na medida em que o espírito lhe é inerente, sem que todavia o possua ou o garanta como um absoluto. As obras de arte, embora pareçam um ente, são a cristalização do processo entre esse espírito e o seu outro. Isso implica a diferença em relação à estética hegeliana. Nesta última, a objectividade da obra de arte é a verdade do espírito transposta para a sua própria alteridade e a ela idêntica. O espírito, para Hegel, confundia-se com a totalidade, inclusive na arte. Mas, após a derrocada da tese geral do idealismo, o espírito é apenas um momento nas obras de arte; decerto, aquele que a faz arte, mas que não está presente sem o que lhe é oposto. O espírito não consome este, da mesma maneira que a história dificilmente conheceu obras artísticas puras, realizando a identidade do espírito e do não espiritual. Constitutivamente, o espírito não é puro nas obras. As obras que parecem encarnar semelhante identidade não são as mais importantes. Mas o que nas obras de arte se opõe ao espírito não é de modo algum o elemento natural nos seus materiais e objectos. Isso constitui apenas nas obras de arte um valor limite. Elas trazem em si mesmas o que lhes é oposto; os seus materiais são pré-formados histórica e socialmente como os seus procedimentos técnicos, e o seu elemento heterogéneo é o que nelas resiste à sua unidade e de que a unidade necessita para ser mais do que vitória pírrica sobre o que não oferece resistência. Nesta medida é que a reflexão estética se harmoniza com a história da arte, que pôs incessantemente no centro o dissonante, até à supressão da sua diferença com o consonante. É assim que ela participa no sofrimento que, em virtude da unidade do seu processo, se exprime dificilmente e não desaparece. A estética de Hegel distinguiu-se deveras da estética puramente formal porque, apesar dos seus aspectos harmoniosos, da crença na aparição sensível da Ideia, tomou consciência desse facto e associou a arte à consciência da necessidade. O primeiro a prever um fim da arte enunciou a razão mais pertinente da sua sobrevivência: a continuação das próprias indigências que aguardam a expressão que as obras de arte realizam em representação das que não se exprimem. Mas que o momento do espírito seja imanente às obras de arte significa que ele se não pode comparar com o espírito que as produziu, nem sequer ao espírito colectivo da época. A definição do espírito nas obras de arte é a tarefa suprema da estética; tarefa tanto mais urgente, porque a filosofia não tem que lhe prescrever a categoria do espírito. O *common sense,* inclinado a pôr no mesmo plano o espírito das obras de arte e o que os seus autores nelas introduziram sob a forma de espírito, é constrangido a descobrir depressa que, pela resistência do material artístico, mediante os seus próprios postulados, através dos modelos e procedimentos historicamente presentes – cuja presença é elementar num espírito que pode ser qualificado de objectivo, se interpretarmos Hegel um pouco à pressa –, as obras de arte são constituídas na medida em que a sua redução ao espírito subjectivo se torna caduco. Tal afasta a questão relativa ao espírito das obras artísticas da questão sobre a sua génese. A relação recíproca da matéria e do trabalho, como Hegel a desenvolveu na dialéctica do senhor e do servo, reproduz-se de modo impressionante na arte. Se esse capítulo da *Fenomenologia* evoca historicamente a fase do feudalismo, a própria arte, segundo a sua própria existência, contém um elemento arcaico. A reflexão a este respeito é inseparável da reflexão sobre o direito da arte a sobreviver. Os neotrogloditas sabem isso hoje melhor do que a ingenuidade da imperturbável consciência cultural.

---

(61) Cf. Johann Gottlieb Fichte, *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, org. F. Medicus, Darmstadt, 1962, vol. 3, p. 31.

(62) Theodor W. Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, pp. 138 e ss. e p. 155.

A teoria estética, desconfiada perante a construção apriorista e acautelada em confronto com a abstracção crescente, tem por teatro a experiência do objecto estético. Este não é algo que se deve reconhecer apenas a partir de fora e exige da teoria que o compreenda, seja qual for o grau de abstracção. No plano filosófico, o conceito de compreensão está comprometido pela escola de Dilthey e por categorias como a empatia. Se tais teoremas se puserem fora de acção e se exigir uma compreensão das obras de arte enquanto conhecimento rigorosamente determinado pela sua objectividade, amontoar-se-ão as dificuldades. Pode de antemão admitir-se que o conhecimento, na medida em que se efectua, se realiza por estratos na estética. Bastaria fixar arbitrariamente o início dessa estratificação na experiência. Remonta muito aquém da sublimação estética, confundida com a percepção viva. Ele permanece-lhe aparentado enquanto, porém, só se torna o que é ao afastar-se da imediatidade em que ameaça permanentemente recair, como a atitude dos excluídos da cultura que, ao contarem a intriga de uma peça de teatro ou de um filme, utilizam o imperfeito em vez do presente; mas, sem os vestígios de semelhante imediatidade, a experiência artística é tão vã como aquela que se rende a esse momento. Passaria então, à maneira dos alexandrinos, ao lado da exigência de uma existência imediata própria que cada obra, quer queira quer não, anuncia. A experiência pré-artística do estético é falsa ao identificar-se e ao contra-identificar-se com as obras de arte – como na vida empírica e, se possível, ainda em mais alto grau –, mediante o comportamento que o subjectivismo tinha justamente por órgão da experiência estética. Ao aproximar-se aconceptualmente da obra de arte, ela permanece prisioneira da esfera do gosto e a sua relação com a obra é tão errónea como a utilização abusiva da obra para exemplo de preceitos filosóficos. A fineza da sensibilidade necessária para a identificação fracassa perante a dureza da obra de arte; mas o pensamento rígido engana-se quanto ao momento de receptividade, sem o qual ela também não seria pensamento. A experiência pré-artística necessita da projecção(63), mas a experiência estética – justamente por causa do primado apriórico da subjectividade nela – é movimento contrário ao sujeito. Exige algo como a autonegação do espectador, a sua capacidade de abordar ou de perceber o que os objectos estéticos por si mesmos dizem ou calam. A experiência estética estabelece primeiro uma distância entre o espectador e o objecto. É o que se pretende dizer quando se pensa na contemplação desinteressada. São vulgares aqueles cuja relação com as obras é dominada pela possibilidade de se porem mais ou menos no lugar das personagens que aí ocorrem; todos os ramos da indústria cultural se baseiam neste facto e reforçam esta ideia na sua clientela. Quanto mais a experiência estética possuir objectos, tanto mais próxima deles, em certo sentido, se encontra e tanto mais deles também se afasta; o entusiasmo pela arte é estranho à arte. É aí que a experiência estética, como Schopenhauer sabia, desfaz o sortilégio da estúpida autoconservação, modelo de um estado de consciência em que o eu deixaria de ter a sua felicidade nos seus interesses, por fim, na sua reprodução. Quem percebe adequadamente o desenvolvimento da acção de um romance ou de um drama com todas as suas motivações, ou o que se encontra num quadro, nem por isso compreendeu as obras; isso é tão evidente como a necessidade que a compreensão tem desses momentos. Há descrições artísticas de um rigor quase científico, e até mesmo análises – por exemplo, certas análises temáticas musicais – que nada de essencial nos oferecem. Um segundo estrato seria a compreensão da intenção da obra, o que ela por si mesma quer exprimir, a sua ideia, para falar como a estética tradicional, por exemplo, a culpabilidade inerente à moralidade subjectiva no *Pato Selvagem* de Ibsen. Mas a intenção da obra não é idêntica ao seu conteúdo e a sua compreensão é provisória. Essa compreensão não sabe julgar se a intenção está realizada na estrutura da obra; se a sua forma desenvolve o jogo das forças, isto é, os antagonismos que imperam objectivamente nas obras de arte para lá da sua intenção. Além disso, a compreensão da intenção não apreende ainda o conteúdo de verdade das obras. Eis por que toda a compreensão de obras é essencialmente processo, não só na contingência biográfica, e de modo algum a vivência ominosa que, com um toque de varinha mágica, tudo traz e que é, no entanto, uma porta para o objecto.

---

(63) Cf. Max Horkheimer e Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, *op. cit.*, pp. 196 e ss.

Compreender é também perceber o seu conteúdo como um elemento espiritual, através da plena experiência da obra de arte. Isso diz respeito tanto à sua relação com o tema, com a aparição e a intenção, como à sua própria verdade ou falsidade, segundo a lógica específica das obras artísticas que ensina a distinguir nelas o verdadeiro e o falso. As obras de arte só são compreendidas quando a sua experiência alcança a alternativa do verdadeiro e do inverdadeiro ou, como seu estádio anterior, a alternativa do justo e do errado. A crítica não se acrescenta de fora à experiência estética, mas é-lhe imanente. Conceber uma obra de arte como complexão de verdade põe-na em relação com a sua inverdade, pois não existe obra alguma que não participe do inverdadeiro fora dela, no da idade do mundo. Uma estética que não se move na perspectiva da verdade fracassa na sua missão; na maioria dos casos, é um cozinhado. Porque o momento de verdade é essencial às obras de arte, elas participam no conhecimento e, deste modo, na legítima relação com elas. Abandoná-las à irracionalidade seria um crime cometido sob o pretexto de um elemento superior adscrito à sua superioridade. O conhecimento das obras artísticas dimana da sua própria constituição, que é conhecimento: elas são o modo de conhecimento que não é conhecimento do objecto. Semelhante paradoxo é também o da experiência artística. O seu *medium* é o carácter evidente da incompreensibilidade. Assim se comportam os artistas; eis a razão objectiva do que muitas vezes têm de apócrifo e de inútil as suas teorias. A tarefa de uma filosofia da arte não é tanto escamotear o momento do incompreensível à custa de explicações – como o fez quase fatalmente a especulação –, mas compreender a própria incompreensibilidade. Esta mantém-se como carácter da coisa; é a única maneira de a filosofia da arte fazer violência à arte. A questão da compreensibilidade agudiza-se extremamente frente à produção actual. Pois essa categoria, se é que a compreensão não deve ser transposta para o sujeito e condenada à relatividade, postula um elemento objectivamente compreensível na obra de arte. Se esta última intenta a expressão da incompreensibilidade e erradica assim de si, no seu sinal, o que tem de compreensível, desmorona-se a hierarquia tradicional da compreensão. Ocupa o seu lugar a reflexão sobre o carácter enigmático da arte. Mas a literatura absurda – o conceito global está demasiado maltratado e apenas faculta uma informação que depressa induz a um mal-entendido –, mostra justamente que a compreensão, o sentido e o conteúdo não são equivalentes. A ausência de sentido torna-se intenção; aliás, não com a mesma consequência em toda a parte; uma peça como o *Rinoceronte* de Ionesco, apesar da transformação dos homens em rinocerontes sugerida ao bom senso, revela claramente o que outrora se teria chamado uma ideia: resistência aos balidos e à consciência estandardizada de que seria menos susceptível o eu com bom funcionamento dos perfeitamente adaptados do que os que não seguiram a racionalidade instrumental dominante. A intenção do radicalmente absurdo poderia brotar da necessidade artística de traduzir o estado de absurdidade metafísica para uma linguagem artística que evacua o sentido, talvez para polemizar contra Sartre, no qual esta experiência metafísica é significada pela obra de modo subjectivo e flagrante. O conteúdo metafísico negativo em Beckett afecta a ficção juntamente com a forma. No entanto, a obra nem por isso se torna de todo incompreensível; a recusa justificada do seu autor de fornecer explicações para pretensos símbolos é fiel à tradição estética, aliás, denunciada. Entre a negatividade do conteúdo metafísico e a ocultação do conteúdo estético existe uma relação, não uma identidade. A negação metafísica já não permite uma forma estética que, por si mesma, desembocaria numa afirmação metafísica; é, no entanto, susceptível de se tornar conteúdo estético, de determinar a forma.

O conceito de experiência artística em que a estética mergulha, por causa do desejo de compreender, é incompatível com o positivismo, porquanto de nenhum modo coincide com o corrente conceito de análise imanente da obra. Esta, evidente para a experiência artística hostil à filologia, representa incontestavelmente um progresso decisivo da ciência. Ramos da ciência da arte, como o que a universidade consagra à música, só despertaram da sua letargia farisaica recuperando este método, em vez de se ocuparem de tudo excepto das questões de estrutura das obras artísticas. Mas, na sua adaptação mediante a ciência, a análise imanente, graças à qual a ciência se pretendia curar da sua estranheza à arte, integrou por sua vez rasgos do positivismo, que gostaria de ultrapassar. O rigor com que se concentra na coisa facilita a recusa de tudo o que, na obra de arte, não está presente, *factum* à segunda potência, realidade. Análises musicais de temas e de motivos, muitas vezes – o que é bom em comparação com o palavreado habitual – pecam também quando, graças à decomposição em materiais fundamentais e à sua modificação, julgam ter compreendido aquilo que em seguida, sem ser compreendido e em virtude de tal ascese, se atribui de bom grado à má irracionalidade. A análise imanente das obras não está demasiado longe dos estúpidos trabalhos de passatempo, mesmo se os seus achados pudessem ser corrigidos, quase sempre de modo imanente, enquanto análise técnica insuficiente. A estética filosófica, estreitamente unida à ideia da análise imanente das obras, tem porém o seu lugar onde esta não chega. A sua reflexão segunda deve impelir além de si os estados de coisas em que embate esta análise, e penetrar no conteúdo de verdade, graças a uma crítica enfática. A análise imanente das obras é estreita em si mesma, decerto porque pretende cortar o fôlego à reflexão social sobre a arte. Que a arte, por um lado, se oponha à sociedade na sua autonomia e, por outro, também ela seja social é uma das leis da sua experiência. Quem na arte experimenta apenas a sua materialidade e a eleva a estética é um beócio, mas quem percebe a arte só como arte e dela faz uma prerrogativa priva-se do seu conteúdo. Pois este não pode ser apenas arte, se é que ele não deseja reduzir a arte a uma tautologia. Quem se restringe à contemplação da obra de arte passa ao seu lado. A sua composição interna, por mais mediatizada que seja, carece daquilo que, por seu lado, não é arte.

A experiência sozinha não chega, pois, para justificar a estética, porque a filosofia da história lhe impõe um limite. Quando transpõe esse limite, degrada-se em apreciação identificativa. Numerosas obras do passado, entre as mais célebres, já não se abrem à experiência imediata e esquivam-se à ficção de semelhante imediatidade. Se é justo que o ritmo histórico se acelere segundo a

lei de séries geométricas, as obras de arte que ainda não estão afastadas na história encontram-se arrastadas neste processo. Veiculam obstinadamente a aparência de um acesso espontâneo que, antes de mais, se deveria destruir, para permitir o seu conhecimento. As obras de arte são arcaicas quando se fecham à nossa experiência. Aquela fronteira não é rígida e não se estende continuamente, é antes quebrada, dinâmica, e pode diluir-se através da *correspondance*. Atribui-se um arcaísmo às obras quando se faz a experiência de algo não experienciável. O limite da experiência obriga-nos todavia a partir da modernidade. Esta arroja luz sobre o passado, ao passo que o *usus* académico de se limitar ao passado dele se afasta e ao mesmo tempo, em virtude do desprezo da distância, se esvanece no que é inacessível. Por fim, porém, até na recusa radical da sociedade é a arte de natureza social e não se compreende quando essa natureza não é compreendida(64). Eis o que priva a experiência artística das suas prerrogativas. A culpa é de um procedimento que se perde nas categorias. Ela move-se por si mesma mediante a contradição de a imanência constitutiva da esfera estética ser também ideologia, que a esvazia. A experiência estética deve ultrapassar-se a si mesma. Percorre os extremos, não se estabelece pacificamente na sua média medíocre. Nem renuncia aos motivos filosóficos que ela transforma, em vez de deles tirar conclusões, nem em si exorciza o momento social. Se alguém não entende o aspecto puramente musical de uma sinfonia de Beethoven, compreende-a tão pouco como alguém que nela não percebe o eco da Revolução Francesa(65); e o modo como os dois momentos estão ligados no fenómeno conta-se entre os temas tão pedantes como inevitáveis da estética filosófica. A experiência só não basta, é preciso que seja alimentada pelo pensamento. A estética não tem de se adaptar aconceptualmente aos fenómenos estéticos. A consciência do antagonismo entre o exterior e o interior imanente à arte faz parte da experiência artística. A descrição de experiências estéticas, a teoria e o juízo, são insuficientes. Se é necessária a experiência das obras, e não apenas o pensamento requisitado, em compensação nenhuma obra de arte se apresenta adequadamente como um dado imediato; nenhuma se pode compreender só a partir de si mesma. Todas são quer algo de bem formado pela própria lógica, quer momentos em correlação com o espírito e a sociedade. Não é possível, segundo o uso cientificista, separar nitidamente os dois momentos. Na consonância imanente participa uma genuína consciência do exterior; o lugar espiritual e social de uma obra só pode ser elaborado através da sua cristalização interna. Nada existe de artisticamente verdadeiro cuja verdade se não legitime de um modo amplo; nenhuma obra há de consciência autêntica que em si não se afirme em função da qualidade estética. O *kitsch* dos países de Leste diz algo sobre a inverdade da pretensão política de nela se ter alcançado a verdade social. Se o modelo de compreensão estética é o comportamento que se move na obra de arte; se a compreensão está ameaçada, desde que a consciência sai dessa zona, esta deve, no entanto, manter-se móvel ao mesmo tempo no interior e no exterior, apesar da resistência a que se expõe tal mobilidade do pensamento. A quem apenas permanece no interior a arte não lhe abrirá os olhos; quem unicamente fica no exterior falsifica as obras de arte por uma falta de afinidade. A estética torna-se, porém, mais do que um vaivém rapsódico entre os dois pontos de vista, ao desenvolver a imbricação destes na obra.

---

(64) Cf. Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur* I, 6.ª ed., Francoforte, 1968, pp. 73 e ss.

(65) Cf. Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, 2.ª ed., Reinbeck, 1968, p. 226.

Logo que a contemplação adopta uma posição exterior à obra de arte, a consciência burguesa tende para a suspeita de ser estranha à arte, da mesma maneira que, na sua relação às obras, costuma fora delas cirandar. Recorde-se a suspeita de que a experiência artística é, no seu conjunto, tão imediata como aprazível à religião oficial da arte. Toda a experiência da obra artística está ligada ao seu ambiente, ao seu valor posicional, ao seu lugar em sentido próprio e em sentido figurado. Uma ingenuidade demasiado zelosa, que recusa tal facto, desconhece simplesmente o que para ela é sagrado. De facto, cada obra de arte, mesmo a hermética, ultrapassa pela sua linguagem formal o seu fechamento monadológico. Para ser compreendida, cada uma necessita do pensamento, por rudimentar que seja; e porque este se não deixa suspender, é-lhe precisa a filosofia enquanto comportamento pensante que não obedece às prescrições da divisão do trabalho. Em virtude da universalidade do pensamento, toda a reflexão exigida pela obra de arte é também uma reflexão a partir de fora; a sua fertilidade dependerá do que através dela irradiar desde o interior. Incumbe à ideia de uma estética, mediante a teoria, libertar a arte do endurecimento que lhe impõe a inevitável divisão social do trabalho.

Compreender as obras de arte não é o χωρίς em relação à sua explicação; não à explicação genética, mas à da sua complexão e do seu conteúdo, mesmo se explicar e compreender não são a mesma coisa. A compreensão necessita tanto do estrato não explicativo de cumprimento espontâneo quanto também do estrato explicativo; esta compreensão ultrapassa a compreensão tradicional da arte. A explicação implica, quer se queira quer não, uma redução do novo e do desconhecido ao conhecido, embora o que de melhor há nas obras se oponha a tal tratamento. Sem semelhante redução, que ultraja as obras de arte, estas não poderiam sobreviver. O seu elemento essencial e inapreensível está referido a actos identificadores, à captação, e encontra-se assim pervertido em algo de já conhecido e antigo. Nesta medida é contraditória a vida das obras. A estética deve tornar-se consciente deste paradoxo, se é que não quer comportar-se como se a sua oposição à tradição estivesse isenta dos meios racionais. Move-se no *medium* de conceitos universais, mesmo em consideração do estado radicalmente nominalista da arte e apesar da utopia do particular, que ela tem em comum com a arte. Tal não é apenas a sua miséria, mas tem também o seu *fundamentum in re*. Se, na experiência do real, o universal é o genuinamente mediatizado, na arte é o particular; se, de acordo com a fórmula de Kant, o conhecimento não estético se interrogava sobre a possibilidade do juízo universal, cada obra de arte interroga-se sobre a possibilidade de um particular sob a dominação do universal. O método da estética não pode ser uma submissão aos conceitos abstractos; não está menos ligado a conceitos cujo *telos* é o particular. Se a doutrina hegeliana do movimento do conceito tem algures o seu direito, é na estética; lida ela com uma interacção do universal e do particular, que não imputa a partir de fora o universal ao particular, mas o busca nos seus centros de força. O universal é o escândalo da arte: ao tornar-se o que é, a arte não pode ser aquilo em que se pretende converter. A individuação, que é a sua própria lei, recebe assim os seus limites do universal. A arte faz emergir sem, todavia, conseguir, o mundo que ela reflecte permanece o que é, porque é apenas por ela reflectido. Mesmo Dada, enquanto gesto indicador em que a palavra se transforma para se desembaraçar da sua conceptualidade, era tão universal como o pronome demonstrativo que as crianças repetem e que o dadaísmo escolheu para lema. Enquanto sonha com o absolutamente monadológico, a arte está, para sua felicidade e infelicidade, impregnada de universal. Tem de ultrapassar o ponto do τόδε τι, no qual se deve concentrar. Eis o que impôs limites objectivos ao expressionismo; a arte teria até o dever de o ultrapassar, se os artistas se tivessem menos docilmente acomodado: regrediram aquém dele. Sempre que as obras de arte, na senda da sua concreção, eliminam polemicamente o universal, um género, um tipo, um idioma, uma fórmula, o que eliminaram permanece nelas contido mediante a sua negação; este estado de coisas é constitutivo da modernidade.

O acto de discernir a vida do universal no seio da especificação impele, todavia, a universalidade para lá da aparência do ser-em-si estático, que foi sobretudo responsável pela esterilidade da teoria estética. A crítica dos invariantes não os nega apenas, mas pensa-os na sua própria variância. A estética não lida com o seu objecto como se ele fosse um fenómeno original. A fenomenologia e os seus sucessores oferecem-se-lhe porque, como seria de exigir pela estética, eles se opõem ao procedimento a partir de cima ou de baixo. Enquanto fenomenologia da arte, não gostaria de desenvolver esta a partir do seu conceito filosófico, nem de a ela se elevar por meio da abstracção comparativa, mas de dizer o que é. Semelhante essência seria a sua origem, critério da sua verdade e da sua

falsidade. Mas o que da arte sobressai, como suscitado por um toque de varinha mágica, permanece extremamente ténue e fornece muito pouco para as manifestações artísticas. Quem pretende alcançar mais deve contar com uma materialidade incompatível com a regra da pura essencialidade. A fenomenologia da arte fracassa perante a condição prévia da ausência de pressupostos. A arte sente desdém pelas tentativas de a religar à pura essencialidade. Não é o que pretensamente desde sempre foi, mas aquilo em que se converteu. Assim como é vão interrogar-se sobre a origem individual das obras frente à sua objectividade, que engloba os momentos subjectivos, assim inútil é também remontar, por outro lado, à sua origem no sentido que lhes é peculiar. Não é acidentalmente, mas por lei, que a arte se esquiva a estas questões. Nunca realizou de todo as definições do seu conceito puro e submete-as a um rude tratamento; segundo Valéry, as obras de arte mais puras não são de modo algum as maiores. Se se quisesse reduzir a arte a fenómenos primigénios do comportamento artístico, como o impulso imitativo, a necessidade de expressão, as imagens mágicas, cair-se-ia no particularismo e no arbitrário. Estes momentos actuam, penetram na arte e nela sobrevivem; nenhum deles é inteiramente arte. A estética não tem de se lançar na demanda inútil da natureza primitiva da arte, mas, sim, de pensar tais fenómenos em constelações históricas. Nenhuma categoria individual isolada pensa a ideia da arte. Esta é uma síndrome que em si mesma se move. Extremamente mediatizada em si, precisa da mediação pensante; só ela, e não a contemplação pretensamente originária, desemboca no seu conceito concreto (66).

O princípio estético central de Hegel, o do belo enquanto aparência sensível da Ideia, pressupõe o seu conceito enquanto conceito do espírito absoluto. Só se a sua exigência total fosse aceite, se a filosofia conseguisse reduzir a ideia de absoluto ao conceito, é que esse princípio teria a sua força. Numa fase histórica em que a ideia da realidade da razão se torna zombaria, a interpretação de Hegel é apenas uma consolação, não obstante a riqueza de perspectivas que patenteou. Se a sua concepção tivesse mediado com êxito a história com a verdade, a verdade desta concepção não se pode isolar das infelicidades da história. Persiste, decerto, a crítica de Hegel relativamente a Kant. O belo, que deve ser mais do que jardins de teixos, não é apenas algo formal, remontando a funções subjectivas de contemplação, mas tem de buscar o seu fundamento no objecto. O seu esforço em prol de tal intento esvaneceu-se, porque de modo inadequado postulava meta-esteticamente a identidade do sujeito e do objecto. Não é um fiasco fortuito de certos pensadores, mas consequência dessa aporia se, hoje, as interpretações filosóficas de poemas, precisamente quando elevam, de modo mitológico, a palavra poética e o seu conteúdo, não penetram na obra literária, no contexto das obras a interpretar, e destas fazem antes o campo de acção da tese filosófica: uma filosofia aplicada, algo de fatal *a priori*, nas obras a que vai buscar um ar de concreção somente a si mesma se decifra. Se a objectividade estética, em que também a categoria do belo é apenas um momento, permanece canónica para toda a reflexão válida, deixa de ser atribuída pela estética a estruturas conceptuais pré-estabelecidas e, ao mesmo tempo incontestável e incerta, torna-se peculiarmente flutuante. O seu lugar é apenas a análise de estados de coisas, em cuja experiência é introduzida a força da especulação filosófica, sem estar à espera de pontos de partida fixos. As doutrinas estéticas da especulação filosófica não se devem conservar como um bem cultural, mas também não é preciso desembaraçar-se delas, sobretudo a favor da pretensa imediatidade da experiência artística: nela reside já implicitamente a consciência da arte, em rigor, da filosofia, de que se imagina dispensada pela contemplação ingénua das obras. A arte existe apenas no seio de uma linguagem artística já desenvolvida, e não na *tabula rasa* do sujeito e das suas pretensas vivências. Eis por que estas são indispensáveis, e não são a última fonte legítima do conhecimento estético. Os momentos da arte irredutíveis ao sujeito, impérvios à posse na sua pura imediatidade, é que justamente necessitam da consciência e, deste modo, da filosofia. Esta é inerente a toda a experiência estética, na medida em que não é nem estranha à arte, nem bárbara. A arte aguarda a sua própria explicitação. No plano metodológico, realiza-se no confronto das categorias e dos momentos da teoria estética, historicamente transmitidos, com a experiência artística; ambos se rectificam de modo recíproco.

---

(66) Cf. Th. W. Adorno, «Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik", in *Filosofia dell 'arte,* Roma e Milão, 1953 (Archivio di filosofia, ed. E. Castelli), pp. 5 e ss.

A estética hegeliana dá fielmente conta do que há a fazer. Só que o sistema dedutivo impede o abandono aos objectos que, por seu lado, é sistematicamente postulado. A obra de Hegel empenha o pensamento sem que as suas respostas se lhe tornem obrigatórias. Se as concepções estéticas mais poderosas, a de Kant e a de Hegel, foram fruto de sistemas, foram fortemente abaladas pelo seu colapso sem, no entanto, serem aniquiladas. A estética não evolui na continuidade do pensamento científico. As estéticas individuais aparentadas às filosofias não admitem nenhuma fórmula comum como sua verdade; deve esta buscar-se antes no seu conflito. Importa, para isso, renunciar à ilusão sábia segundo a qual um esteta herdaria problemas de outro e trabalharia neles de maneira tranquila. Se a ideia de objectividade continua a ser o cânone de toda a reflexão estética válida, o seu lugar é tanto a contradição de toda a forma estética em si quanto a dos pensamentos filosóficos em relação recíproca.

Que a estética, para ser mais do que palavreado, se queira no aberto e sem protecção impõe-lhe o sacrifício de toda a segurança recebida de qualquer uma das ciências; ninguém exprimiu esta necessidade de um modo mais directo do que o pragmatista Dewey. Porque a estética não deve emitir juízos sobre a arte a partir de cima e de um modo extrínseco, mas ajudar à tomada de consciência das tendências interiores à arte, não se pode estabelecer numa zona de segurança que convença de mentira toda a obra que de qualquer modo a si se basta. Nas obras de arte prolonga-se até aos seus cumes o que aprende o amador martelando no piano, ou o que faz um mau desenho; o carácter de abertura das obras, a sua relação crítica com o já estabelecido e a que adere a realidade, implica a possibilidade de um fracasso total, e a estética aliena-se do seu objecto logo que ela, mediante a sua própria estrutura, a tal respeito ilude. Que nenhum artista saiba com segurança se o que faz se tornará alguma coisa, a sua felicidade e a sua angústia totalmente estranhas à autocompreensão corrente da ciência designam subjectivamente um elemento objectivo, os riscos a que se expõe toda a arte. A constatação de que dificilmente há obras de arte perfeitas falará do seu ponto de fuga. A estética deve ligar semelhante ausência de protecção do seu objecto à sua exigência de objectividade e à sua própria objectividade. Aterrorizada pelo ideal da cientificidade, a estética recua diante de semelhante paradoxo; mas ele é o seu elemento vital. Poderá talvez explicar-se a relação nela entre determinação e abertura pelo facto de as vias da experiência e do pensamento, que levam às obras de arte, serem infinitamente numerosas e de convergirem, porém, no seu conteúdo de verdade. A práxis artística, que a teoria deveria seguir de mais perto do que costuma, sabe isso bem. Por isso, o primeiro violino de um quarteto de cordas disse a alguém que participava activamente numa repetição, mas sem tocar, que podia fazer críticas e sugestões sempre que notasse alguma coisa e que o devia fazer; cada uma dessas observações, na medida em que é justa, acaba por fazer avançar o trabalho para o mesmo objectivo: a interpretação adequada. Inclusive, na estética são legítimos pontos de partida contraditórios, por exemplo, os concernentes à forma e aos estratos relativamente sólidos do conteúdo. Até uma época recente, todas as modificações do comportamento estético enquanto comportamento do sujeito tinham também o seu aspecto objectivo; em todas surgiam novos estratos objectivos, descobertos pela arte, a ela se adaptaram, outros desapareceram. Até à fase em que a pintura objectiva declinou, mesmo ainda no cubismo, o objecto representava uma via que tanto levava às obras como à forma pura. Os trabalhos de Aby Warburg e da sua escola dão disso testemunho. Análises motívicas como as de Benjamin a propósito de Baudelaire podem, sob certas condições, tornar-se esteticamente mais produtivas em relação aos problemas específicos de forma do que a análise formal oficial, aparentemente mais próxima da arte. Ela tinha e tem, sem dúvida, uma grande vantagem sobre o historicismo obtuso. No entanto, ao extirpar da dialéctica e ao imobilizar o conceito de forma com o seu outro, ameaça por sua vez petrificar-se. No pólo oposto, Hegel não se subtraiu a tal petrificação. O que o seu inimigo declarado, Kierkegaard, altamente lhe creditava, o acento que punha na forma por oposição ao conteúdo, não manifesta apenas a sua resistência ao jogo vazio e indiferente, por conseguinte, a relação da arte com a verdade em que, para ele, tudo residia. Sobrevalorizou ao mesmo tempo o conteúdo das obras, fora da sua relação dialéctica com a forma. Ingressou assim na estética hegeliana um elemento estranho à arte e vulgar que, em seguida, manifesta o seu carácter funesto na estética do materialismo dialéctico, que duvidava tão pouco deste elemento como outrora o fez Marx. A estética pré-hegeliana, mesmo a de Kant, ainda não concebia enfaticamente a obra de arte enquanto tal. Relega-a para o nível de um meio de fruição, por assim dizer sublimado. No entanto, a ênfase kantiana nos seus constituintes formais, pelos quais unicamente ela se torna arte, honrava mais o conteúdo de verdade do que Hegel, que nele pensa a partir de si mesmo e não o desenvolve a partir da arte. Os momentos da forma enquanto momentos de sublimação são ainda, em relação a Hegel, tão *dix-huitième* como o que é mais avançado, moderno; o formalismo, tal como é justo atribuí-lo a Kant, tornou-se aliás, dois séculos depois dele, um rifão agressivo da reacção anti-intelectual. Apesar de tudo, é óbvia uma fraqueza no princípio fundamental da estética kantiana, aquém da controvérsia entre a estética formal e a chamada estética do conteúdo. Concerne à relação do ponto de partida com os conteúdos específicos da crítica do juízo estético. De modo análogo à teoria do conhecimento, Kant busca, como se tal fosse evidente, um fundamento subjectivo e transcendental para o que ele chama, no estilo do século XVIII, o «sentimento do belo». Mas, segundo a *Crítica da Razão Pura,* os artefactos seriam constituintes, estariam abrangidos na esfera dos objectos, um estrato que se situa acima da problemática transcendental. É nesta esfera que, segundo Kant, seria possível uma teoria da arte enquanto teoria dos objectos e, ao mesmo tempo, histórica. A posição da subjectividade quanto à arte não é, como Kant supunha, a do modo de reagir às obras mas, antes de mais, o momento da sua própria subjectividade, aquilo por que os objectos da arte se distinguem das outras coisas. O sujeito reside na sua forma e no seu conteúdo; só secundariamente e com toda a contingência devida à maneira como os homens a tal reagem. Sem dúvida, a arte remete para um estado em que ainda não impera uma verdadeira relação dicotómica entre a coisa e a reacção a esta; isso induz a desconhecer como *a priori* formas de reacção que, por seu turno, são a correlação a uma concretização coisal. Se se afirmar, como no processo vital da sociedade, o primado da produção sobre a recepção na arte e na estética, esta crítica implica um subjectivismo estético tradicional e ingénuo. Não se trata de recorrer à vivência, ao indivíduo criador e quejandos, mas de pensar a arte conformemente às leis objectivas da produção. Deve insistir-se outro tanto no facto de a problemática dos afectos desencadeados pela obra de arte, tal como a definiu Hegel, se ter desenvolvido a ponto de assumir proporções desmesuradas. Muitas vezes, a coerência subjectiva dos efeitos vira-se, segundo a vontade da indústria cultural, contra aquilo a que se reage. Por outro lado, as obras, como resposta a tal fenómeno, retiram-se cada vez mais para a sua própria estrutura e contribuem assim para a contingência do efeito enquanto, por vezes, existiu, se não uma harmonia, pelo menos alguma proporção entre ambos. A experiência artística exige, correspondentemente, um comportamento cognitivo e não afectivo em relação às obras; o sujeito reside nelas e no seu movimento enquanto momento; na medida em que as encontra e não obedece à sua disciplina, ele é estranho à arte, objecto legítimo da sociologia.

A estética deveria, hoje, estar acima da controvérsia entre Kant e Hegel, sem a reduzir por meio da síntese. O conceito kantiano de algo que agrada pela sua forma é retrógrado em relação à experiência estética e não pode ser recuperado. A doutrina hegeliana do conteúdo é demasiado simples. A música tem decerto um conteúdo determinado, o que nela se passa, e, no entanto, desdenha a conteudalidade, tal como Hegel a considerava. O seu subjectivismo é tão total, o seu espírito é em tal grau tudo, que, na sua estética, não é

possível nem distinguir nem determinar o seu outro. Porque tudo se lhe revela como sujeito, o elemento específico deste sujeito, o espírito enquanto momento das obras de arte, estiola-se e submete-se ao momento de conteúdo aquém da dialéctica. Não se lhe devia poupar a censura de que, na sua *Estética*, apesar de perspectivas grandiosas, continua prisioneiro da filosofia da reflexão por ele combatida. Contrariamente à sua própria concepção, segue a ideia primitiva segundo a qual um conteúdo ou tema é formado pelo sujeito estético, ou mesmo – como dizem – «elaborado»; ele gosta, aliás, de se servir na sua reflexão de pontos de vista primitivos contra a reflexão. É justamente na obra de arte que, para falar em termos hegelianos, o conteúdo e o tema devem sempre também ser já sujeito. Só mediante a sua própria subjectividade é que a obra se torna algo de objectivo, de outro. Pois o sujeito é em si objectivamente mediatizado; em virtude da estruturação artística, o seu próprio conteúdo objectivo – latente – manifesta-se. Nenhuma outra representação do conteúdo da arte é séria; a estética marxista oficial não compreendeu nem a dialéctica nem a arte. A forma é em si mediatizada pelo conteúdo, mas não como se lhe acontecesse algo pela forma; ambos devem ser distinguidos na sua mediatização, mas o conteúdo imanente das obras de arte, o seu material e o seu movimento, são fundamentalmente diferentes do conteúdo enquanto separável, da fábula de uma peça de teatro ou do tema de um quadro como Hegel, em toda a inocência, os identifica com o conteúdo. Hegel e Kant pensam retardatariamente em relação aos fenómenos estéticos; um pensa na sequência da sua profundidade e da sua riqueza, o outro após o que eles têm de especificamente estético. O conteúdo de um quadro não é apenas o que ele representa, mas tudo o que contém de elementos de cor, de estruturas, de relações; o conteúdo de uma música, por exemplo, segundo Schönberg, é a história de um tema. O objecto pode igualmente contar enquanto elemento, como também na literatura a acção ou a história narrada; mas também não conta menos tudo o que se passa na obra, aquilo por meio da qual ela se organiza e se modifica. A forma e o conteúdo não se devem confundir, mas libertar-se da sua oposição rígida e insuficiente segundo ambos os pólos. A observação de Bruno Liebruck de que a política e filosofia do direito de Hegel se encontram mais na *Lógica* do que nos cursos consagrados a essas disciplinas materiais, vale igualmente para a *Estética:* seria preciso, antes de mais, impulsioná-la em dialéctica integral. No início da segunda parte, a *Lógica* de Hegel desenvolve a ideia de que as categorias da reflexão nasceram, evoluíram e, todavia, continuam válidas; no mesmo espírito, Nietzsche desmontou, no *Crepúsculo dos Ídolos,* o mito de que nada do que foi objecto de devir podia ser verdadeiro. A estética deveria seguir semelhante declaração. O que nela se estabelece como norma eterna é efémero enquanto produto de devir, envelhecido em virtude da sua pretensão à perenidade. Em compensação, porém, as exigências e as normas actuais saídas do movimento histórico não são fortuitas e gratuitas, mas objectivas em virtude do seu conteúdo histórico; efémero na estética é o elemento sólido, o seu esqueleto. A estética não deve deduzir historicamente a objectividade do seu conteúdo histórico enquanto objectividade inevitável por causa do curso da história, mas deve compreendê-la a partir da sua própria estrutura. A estética não se move e não se modifica na história, segundo o modelo trivial do pensamento: esta história é imanente ao seu conteúdo de verdade. Eis por que a tarefa da análise filosófico-histórica da situação é trazer à luz do dia, num espírito rigoroso, o que outrora se considerava como o *a priori* estético. Os rifões extraídos da situação são mais objectivos do que as normas gerais, em relação às quais se deveriam justificar segundo o costume filosófico; deveria, sem dúvida, mostrar-se que o conteúdo de verdade dos grandes manifestos estéticos ou de obras que se lhes assemelham tomou o lugar do que antes a estética filosófica realizava. A estética desejável seria a autoconsciência de semelhante conteúdo de verdade de algo de extremamente temporal. Eis o que exige, como contraponto à análise da situação, o confronto das categorias estéticas tradicionais com essa análise; só ela estabelece a correlação entre o movimento artístico e o movimento do conceito.

Que uma metodologia geral não possa hoje preceder, segundo o uso, a tentativa de elaborar uma estética é também um elemento da metodologia. A relação entre o objecto estético e o pensamento estético é responsável por este estado de coisas. Não é pela oposição de outro método aos métodos reconhecidos que se satisfará rigorosamente a exigência de um método. Enquanto não se penetrar nas obras como numa capela – segundo a comparação de Goethe –, o discurso sobre a objectividade nas coisas estéticas, quer sobre a objectividade do conteúdo artístico, quer sobre a objectividade do conhecimento deste conteúdo, permanece simples afirmação. À frágil objecção apregoada automaticamente, de que só se falaria de objectividade onde se tratasse de simples opiniões subjectivas, ou onde o conteúdo estético, em que desemboca uma estética da orientação objectiva, não passasse de projecção, responde com eficácia apenas a prova da existência de um conteúdo artístico objectivo nas próprias obras. A realização legitima o método e interdiz a sua redução a hipótese. Se a objectividade estética, enquanto princípio universal abstracto, fosse colocada antes da realização dessa objectividade, estaria, sem o apoio de qualquer sistema, sempre em desvantagem; a sua verdade constitui-se ulteriormente, não de início, no seu desabrochamento. Nada mais pode ela opor como princípio à insuficiência do princípio. Sem dúvida, a realização precisa, por seu turno, da reflexão crítica sobre os princípios. Isso preserva-a de elucubrações irresponsáveis. O espírito, porém, guarda-se da sua *hybris* ao conceber as obras de arte em virtude do espírito objectivado, que as obras em si já são. O que ele exige do espírito subjectivo é a sua própria espontaneidade. O conhecimento da arte significa transpor novamente o espírito objectivo para o interior do estado de agregado fluido, através do *medium* da reflexão. A estética deve, porém, precaver-se perante a crença de ela adquirir a sua afinidade com a arte ao exprimir, como que por um toque de varinha mágica, o que seria a arte, com economia dos desvios conceptuais. A mediação do pensamento é nisso qualitativamente diferente do das obras de arte. O que na arte é mediatizado, aquilo por meio do qual as obras são um outro diverso do seu simples isso-aí, deve ser, uma segunda vez, mediatizado pela reflexão: através do *medium* do conceito. Mas é impossível aí chegar, se o conceito permanecer afastado do pormenor artístico, deve antes para ele voltar-se. Justamente antes do fim do primeiro movimento da sonata de Beethoven *Les Adieux,* uma associação fugidia evoca em três compassos o trote de cavalos; este fragmento que passa rapidamente, repto imediato a todo o conceito, e os sons encarregados de traduzir o desaparecimento e impérvios a uma identificação clara mesmo no conjunto do movimento, dizem mais sobre a esperança do regresso do que uma reflexão geral sobre a natureza dos sons fugitivos e efémeros. Só uma filosofia que conseguisse apreender estas figuras micrológicas e o que elas têm de mais profundo na construção do todo estético manteria as suas promessas. Ademais, deve ela, por sua vez, ser o pensamento mediatizado que em si se constituiu. Se, pelo contrário, pretendesse exorcizar o que a arte tem de secreto, extrairia apenas o nada, tautologias, quando muito características formais a partir das quais se evapora justamente a essência, usurpada pelo *habitus* da linguagem e pela preocupação da origem. A filosofia não é tão bem sucedida como Édipo, que responde com pertinência aos enigmas; mas a felicidade do herói revelou-se, de resto, como cega. Porque o elemento enigmático da arte se articula apenas nas constelações de cada obra em virtude dos seus procedimentos técnicos é que os conceitos são não só a dificuldade da sua decifração, mas também a sua oportunidade. Segundo a sua natureza peculiar, a arte é na sua particularização mais do que o seu particular; até a sua imediatidade é mediatizada e, nesta medida, estreitamente aparentada aos conceitos. É com razão que o bom senso comum não quer que a estética se feche num nominalismo esclerosado, na análise particular das obras, embora não consiga de todo subtrair-se-lhe. Enquanto ela não pode deixar atrofiar a liberdade de se abrir à singularidade, a reflexão segunda, cuja hora chegou na estética, move-se num *medium* distanciado das obras de arte. Sem um movimento brusco de resignação perante o seu ideal intacto, ela seria vítima da quimera de uma concreção, que é a da arte – e mesmo nesta concreção não está acima de toda a suspeita –, mas de nenhum modo a da teoria. Protesto contra o procedimento de abstracção e de classificação, a estética precisa igualmente das abstracções e possui também para o objecto os géneros classificadores. Embora se tenham tornado repressivos, os

géneros das obras de arte nem por isso são simples *flatus vocis;* a oposição à conceptualidade universal não constitui, todavia, um agente essencial da arte. Toda a obra artística, mesmo se se apresenta como uma obra de perfeita harmonia, é em si um complexo de problemas. Enquanto tal participa na história e ultrapassa assim a sua própria unicidade. No complexo problemático de cada uma, deposita-se na mónada o ente que lhe é exterior e por meio do qual ela se constitui. No sector da história, o individual estético e o seu conceito entram em comunicação recíproca. A história é inerente à teoria estética. As suas categorias são radicalmente históricas; isso confere ao seu desabrochamento o carácter vinculatório que, por causa do seu aspecto de aparência, está submetido à crítica, mas tem força suficiente para quebrar o relativismo estético que deve representar a arte como justaposição solta das obras de arte. Por duvidoso que seja, do ponto de vista da teoria do conhecimento, dizer de uma obra ou até da arte no seu conjunto que são «necessárias» –, nenhuma obra de arte deve existir incondicionalmente –, também as relações entre as obras são as da necessidade que se prossegue na sua constituição interna. A construção de tais relações conduz ao que a arte ainda não é e onde a estética teria finalmente o seu objecto. Na medida em que a arte se situa historicamente, nascem daí exigências concretas. A estética intervém pela sua reflexão; só através dela se pode abrir a perspectiva do que é a arte. Pois a arte e as suas obras são apenas aquilo em que se podem converter. Porque nenhuma obra consegue resolver de todo a sua tensão imanente; porque a história ataca, por fim, a ideia de semelhante resolução, a teoria estética não pode contentar-se com a interpretação das obras de arte existentes e do seu conceito. Ao voltar-se para o seu conteúdo de verdade, é impelida, enquanto filosofia, para lá das obras. A consciência da verdade das obras de arte reencontra, enquanto consciência filosófica, a forma aparentemente mais efémera da reflexão filosófica, o manifesto. É um princípio metodológico segundo o qual os fenómenos mais recentes é que devem arrojar luz sobre toda a arte, e não o inverso, de harmonia com o uso do historicismo e da filologia, que recusam no mais profundo de si mesmos o espírito burguês de que alguma coisa se modifique. Se é verdadeira a tese de Valéry de que o melhor no novo corresponde a uma necessidade antiga, então as obras autênticas são críticas das obras do passado. A estética torna-se normativa ao articular tais críticas. Mas isso tem uma força retroactiva; dela apenas se poderia esperar um pouco do que a estética geral simplesmente se esforça por nos levar a crer.

ÍNDICE DE PALAVRAS NÃO TRADUZIDAS NO TEXTO

De origem grega:

εποχη – suspensão
Θεσει – por determinação voluntária
Καιρος – ocasião propícia, tempo próprio, momento crítico.
φυσει – por natureza.
τοδε τι – algo individual e simplesmente particular.
χωρις – sem, separadamente.
χωρισμος – separação.
hybris – insolência.
méthiexis – participação.
pseudos – mentira, falsidade.
stéresis – privação, perda.
telos – fim, objectivo.
topos, tópoi – lugar(es) comum(ns)

De origem latina:

confinium – limite, fronteira.
cupiditas rerum novarum – desejo de novidade.
flatus vocis – sopro, simples som vocal.

De origem hebraica:

Mené Teqél –	destino fatídico. Esta expressão é tirada do livro bíblico de *Daniel*, 5, 25-28, onde se profetiza o fim do império de Baltazar.

De origem alemã:

Aufklärung –	Iluminismo, ilustração; palavra central da Teoria Crítica na qual concentra a sua denúncia da razão tradicional puramente instrumental.
Entkunstung –	processo pelo qual, segundo Adorno, a arte deixa de ser o que é e perde a sua especificidade.
Jugendstil –	Estilo decorativo dominante na Alemanha entre cerca de 1893 e 1910; a sua designação aplicou-se depois à literatura, onde o seu uso é ambíguo e abrange certos aspectos da obra de poetas como Rilke, Hofmannsthal, George, Benn e outros.

GLOSSÁRIO

Allgemeines, Allgemeinheit – universal, universalidade
Als ob – como se
Anderes, Andersheit – outro, alteridade, alienidade, heteridade
Anamnesis – anamnese
Anschauung, Anschaulichkeit – intuição, carácter intuitivo
Ansich, Ansichsein (der Kunst) – em-si, ser-em-si (da arte)
Besonderes – o particular, o individual
Bestehendes – o estado de coisas existente, o *status quo*
Bildung – cultura
Dasein, Daseiend – existência, existente
Ding, dinglich, Dinglichkeit, dinghaft, Dinghaftigkeit – coisa, coisal, coisalidade, coisidade
Entzauberung – desencantamento
Erscheinung, Erscheinen – aparição
Existenz, Existierend – existência, existente
Füranderes, Füranderssein – para-outro, ser-para-outro.
Fürsichsein – ser-para-si
Ganzes – todo (subst.)
Gegenständlichkeit – objectividade
Gehalt – conteúdo
Geist, geistliches – espírito, espiritual
Gestaltung – configuração, estruturação
Inhalt – conteúdo

Kulturindustrie – indústria cultural
Material – material
Mimesis – mimese
Moderne – arte moderna, modernismo, modernidade, o moderno
Nachahmung, Imitation – imitação
Negation, Negativität – negação, negatividade
Nichtseiendes – não-ente
Objektivation – objectivação
Realität – realidade (empírica)
Sachlichkeit – objectividade
Schein – aparência
Seindes – ente
Selbstbewusstsein – autoconsciência
Selbstsein – ser-para-si, para-si
Sinn – sentido
Stimmigkeit – coerência, consonância
Stimmung – atmosfera
Stoff – tema, assunto, matéria
Totalität – totalidade
Verdinglichung – reificação
Vergegenständlichung – reificação, objectivação, coisificação
Vergeistlichung – espiritualização
Versöhnung – reconciliação
Verstehen – compreensão
Verwaltung – administração
Wesen – essência, natureza
Wirklichkeit – realidade
Zweck – fim, finalidade
Zweckmässsgkeit – finalidade, teleologia
Zweckrationalität – racionalidade instrumental

ÍNDICE

Advertência do tradutor 7

TEORIA ESTÉTICA

Arte, Sociedade, Estética

Perda de evidência da Arte 11
Contra o problema da origem 13
Conteúdo de verdade e vida das obras 15
Da relação entre a Arte e a sociedade 16
Crítica da teoria psicanalítica da Arte 21
As teorias da Arte em Kant e em Freud 24
«Prazer artístico» 29
Hedonismo estético e a felicidade do conhecimento 31

Situação

Decomposição dos materiais 33
Entkunstung da Arte; Crítica da indústria cultural 34
Linguagem do sofrimento 37
O Novo: perspectiva da Filosofia da História 38
Problema da invariância; Experimentação (I) 44
Defesa dos «ismos» 46
Ismos como escolas secularizadas 47
Processo de elaboração e acaso; Moderno e Qualidade 49
«Reflexão segunda» 49
O Novo e a Duração 50
Dialéctica da integração e «Ponto subjectivo» 53

Novo, Utopia, Negatividade 57
Arte moderna e produção industrial 59
Racionalidade estética e Crítica 61
Cânone dos interditos 62
Experimentação (II); Seriedade e Irresponsabilidade 65
O ideal do negro 68
Relação com a Tradição 70
Subjectividade e colectivo 71
Solipsismo, Tabu mimético, Emancipação 72
Métier 74
Expressão e Construção 75

Sobre as categorias do Feio, do Belo e da Técnica

A categoria do Feio 77
Aspecto social e a Filosofia da história do Feio 81
O conceito do Belo 84
Mimese e Racionalidade 88
O Conceito de Construção 93
Tecnologia 95
Dialéctica do Funcionalismo 99

O Belo natural

Condenação do Belo natural 100
O Belo natural como «emergência» 102
A paisagem cultural 104
Articulação do Belo natural e do Belo artístico 106
Deformação histórica da experiência da natureza 109
A Percepção estética é analítica 111
O Belo natural como história interrompida 112
O indefinível determinado 115
A Natureza como cifra do reconciliado 117
Metacrítica da crítica hegeliana do Belo natural 119
Transição do Belo natural para o Belo artístico 123

O Belo Artístico: «apparition», espiritualização, evidência

O «mais» como aparência 125
Transcendência estética e desencantamento 126

Aufklärung e estremecimento 127
A Arte e o estranho à Arte 129
O Não-ente 131
Carácter simbólico 133
«Explosão» 134
O Conteúdo de imagem colectivo 136
A Arte como espiritual 137
Imanência das obras e o heterogéneo 140
Hegel e a Estética do Espírito 142
Dialéctica da espiritualização 145
A Espiritualização e o Caótico 148
O Carácter intuitivo da Arte é aporético 149
Carácter intuitivo e carácter intelectual; o carácter de coisa .. 153

Aparência e Expressão

Crise da Aparência 157
Aparência, Sentido e *tour de force* 164
Sobre a Libertação da aparência; Harmonia e Dissonância.... 167
Expressão e Dissonância 172
Sujeito-Objecto e Expressão 173
Expressão como carácter da linguagem 174
Dominação e Conhecimento conceptual 176
Expressão e Mimese 177
Dialéctica da Interioridade; Aporias da Expressão 179

Carácter enigmático, Conteúdo de Verdade; Metafísica

Crítica e Salvação do mito 183
O Mimético e o absurdo 184
Cui bono 185
Carácter enigmático e Compreensão 186
«Nada de não-metamorfoseado» 190
Enigma, Escrita, Interpretação 192
Interpretação como Imitação 194
«Bloco» 195
Transcendência interrompida 196
Carácter enigmático, Conteúdo de verdade, o Absoluto 197

Sobre o conteúdo de verdade das obras de Arte 197
Arte e Filosofia; conteúdo colectivo da Arte 201
Verdade como aparência da não-aparência 202
Mimese do mortal e Reconciliação 205
Methexis nas trevas 207

Consonância e Sentido

Logicidade 209
Lógica, Causalidade, Tempo 211
Finalidade sem fim 213
Forma 215
Forma e Conteúdo 219
Conceito de Articulação (I) 223
Conceito de Material 226
Sobre o conceito de Tema; Intenção e Conteúdo 228
Intenção e Sentido 231
Crise do Sentido 233
Conceito de harmonia e Ideologia da Consistência 239
Afirmação 243
Crítica do Classicismo 245

Sujeito-Objecto

Equívoco subjectivo e objectivo; o Sentimento estético 248
Crítica do conceito kantiano de objectividade 251
Balanço precário 253
Carácter de linguagem da Arte e Sujeito colectivo 254
Dialéctica sujeito-objecto 257
O «Génio» 258
Originalidade 261
Imaginação e Reflexão 263
Objectividade e Reificação 265

Para uma Teoria da Obra de Arte

Experiência estética como processo; Carácter processual das obras 267
Efemeridade 270
Artefacto e Génese 271

A obra de Arte como mónada e análise imanente 272
A Arte e as Obras de Arte 275
A História é constitutiva; «Inteligibilidade» 277
Compulsação à objectivação e à dissociação 278
A unidade e a pluralidade 282
A categoria da Intensidade 284
«Porque se diz com razão que uma obra é bela» 285
«Profundidade» 287
Conceito de articulação (II) 288
Da diferenciação do conceito de Progresso 290
Desenvolvimento das forças produtivas 292
Modificação das obras 293
Interpretação, Comentário, Crítica 294
O conteúdo de verdade é histórico; o Sublime na Natureza e na Arte 295
Sublime e Jogo 298

O Universal e o Particular

Nominalismo e Declínio dos Géneros 302
Estética dos Géneros na Antiguidade 306
Para uma filosofia da história das convenções 307
Conceito de estilo 310
Progresso da Arte 314
A história da Arte não é homogénea 316
Progresso e Domínio do material 318
«Técnica» 321
A Arte na era industrial 327
Nominalismo e Forma aberta 331
A Construção; Estática e Dinâmica 335

Sociedade

Carácter ambíguo da Arte: *fait social* e autonomia; Sobre o carácter fetichista 339
Recepção e Produção 343
Escolha do tema; Sujeito artístico; Relação com a ciência 346
A Arte como modo de conduta 349

Ideologia e Verdade 350
«Culpabilidade» 352
Da recepção da arte avançada 353
Mediação da Arte e da Sociedade 355
Crítica da catarse; *kitsch* e o vulgar 358
Atitude a respeito da práxis; Efeito, Vivência, «Comoção» ... 362
Empenhamento 370
Esteticismo, Naturalismo, Beckett 373
Contra a Arte administrada 376
Possibilidade da Arte, hoje 377
Autonomia e heteronomia 379
Opção política 381
Progresso e Reacção 385
A Arte e a Miséria da Filosofia 387
Prioridade do Objecto e Arte 388
Problema do solipsismo e falsa reconciliação 389

PARALIPÓMENOS 395

Teorias sobre a origem da Arte 493

Primeira introdução 503

Obsolescência da estética tradicional 503
Mudança de função da ingenuidade 509
A estética tradicional e a Arte actual são irreconciliáveis 513
Conteúdo de verdade e fetichismo das obras de arte 516
Necessidade da Estética 517
A Estética como lugar de refúgio da metafísica 520
Experiência estética como compreensão objectiva 523
Análise imanente da obra e teoria estética 527
Dialéctica da experiência estética 528
O Universal e o Particular 530
Crítica da investigação fenomenológica da origem 532
Posição perante a Estética hegeliana 533

Carácter aberto da Estética; Estética da forma e Estética de conteúdo (I) 535
Estética da Forma e Estética do conteúdo (II) Normas e *slogans* 538
Metodologia, «Reflexão segunda», História 540

Índice das palavras não traduzidas no texto 545

Glossário Alemão/Português 547